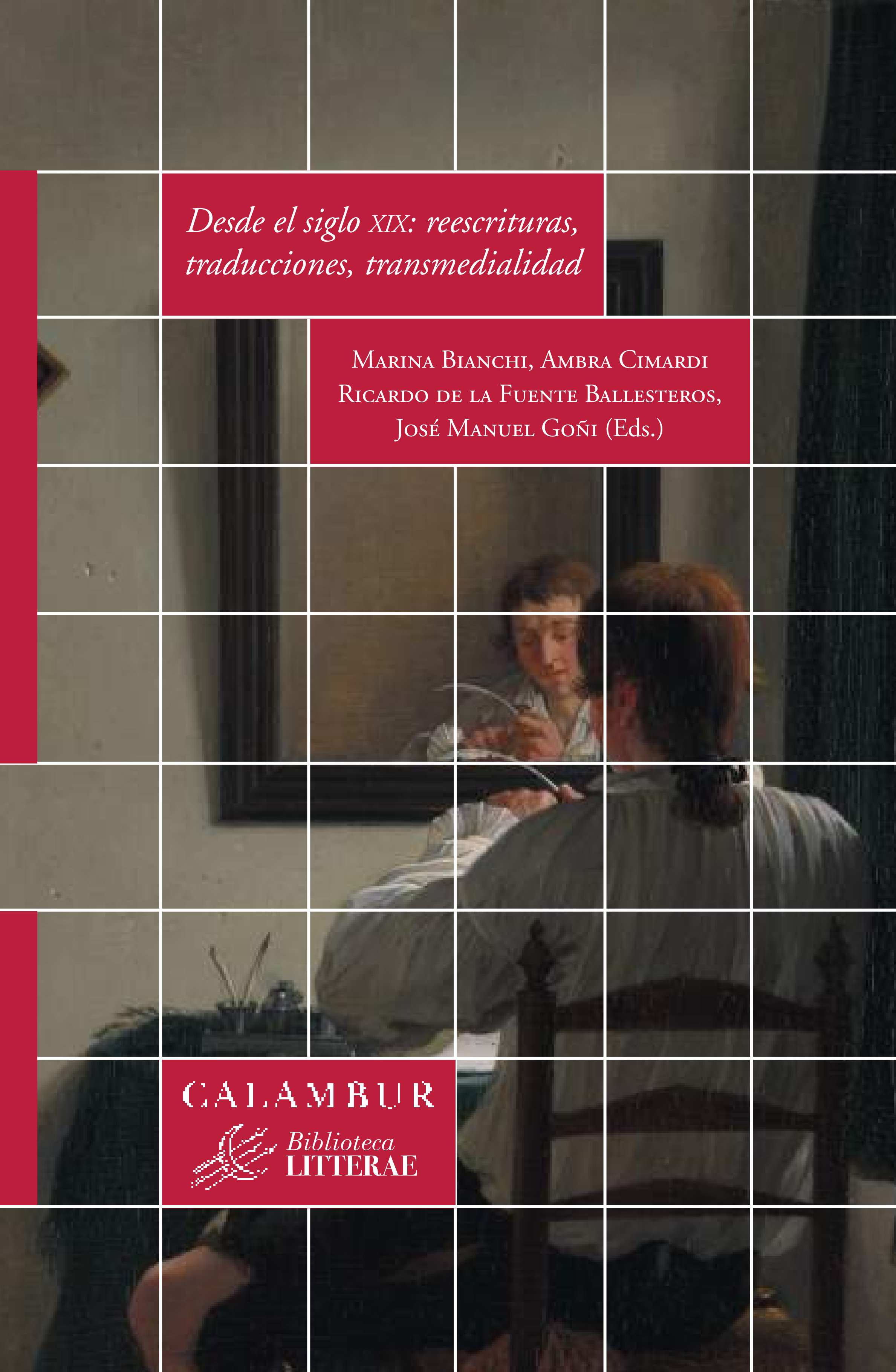
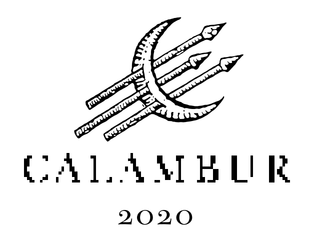

Desde el siglo XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad
Marina Bianchi, Ambra Cimardi
Ricardo de la Fuente Ballesteros,
José Manuel Goñi (Eds.)
CALAMBUR
Biblioteca LITTERAE

DESDE EL SIGLO XIX:
REESCRITURAS, TRADUCCIONES, TRANSMEDIALIDAD

DESDE EL SIGLO XIX: REESCRITURAS, TRADUCCIONES, TRANSMEDIALIDAD

EDITADO POR

MARINA BIANCHI
AMBRA CIMARDI
RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS
JOSÉ MANUEL GOÑI PÉREZ



CALAMBUR

2020

Biblioteca **LITTERAE**
37

ÍNDICE GENERAL

Nota introductoria: la reescritura como traducción

Marina Bianchi
Università degli Studi di Bergamo

1. SOBRE LA TRADUCCIÓN EN SU MÁS AMPLIO SENTIDO

Desde el siglo XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad reúne contribuciones que se centran en la reescritura y la adaptación de textos literarios hispánicos del siglo XIX en distintas acepciones, todas ellas relacionadas con la traducción en su más amplio sentido y entendida como proceso cultural: intralingüística, interlingüística e intersemiótica, de acuerdo con la clasificación de Roman Jakobson (*Ensayos* y *On Language*), así como intermedial (Bal y Morra), intermodal (Kaindl), intramental (Hanenberg) e intercultural (Bal).

Como es sabido, la traducción intralingüística incluye trasposiciones en el ámbito del mismo entorno lingüístico-cultural y de signos, como en el caso de la paráfrasis, la interlingüística —que en el uso común de la palabra no solemos adjetivar— tiene que ver con el trasvase de un idioma y su cultura a otro, y la intersemiótica con la transmutación de un sistema sígnico a otro diferente (Jakobson, *Ensayos* 67-77), por ejemplo, del verbal al visual en el traslado de la literatura a la pintura. En el interior de esta clasificación y sucesivamente a ella, han surgido denominaciones que focalizan la atención sobre elementos específicos: la traducción intermedial hace referencia a un cruce entre distintos medios o lenguajes de la creación artística (Bal y Morra 7), a menudo incorporando las nuevas tecnologías audiovisuales, mientras que la intermodal remite a diferentes modos sensoriales de comunicación (Kaindl 60) en cuya traslación se combinan la intersemiótica y la intralingüística (Boguslawa 182). Hoy en día también se habla de traducción intercultural que, como remarca Mieke Bal (*Travelling Concept…*), tiene que ver con la migración entre sistemas culturales diferentes entendidos como semiosferas (Lotman), lo que abarca la interdisciplinariedad. Finalmente, la intramental se centra en cómo se recibe y percibe la información que luego se transformará para devolverla como significado en otro texto (Hanenberg).

En la estela de los *Translation Studies* (Bassnett; Venuti) y de los *Post-Translation Studies* (Gentzler), y de acuerdo con Umberto Eco, concebimos la traducción como concepto hermenéutico, como una forma de la interpretación que mueve de una profunda indagación crítica; por ende, nuestro objeto de estudio será el proceso complejo que abarca tanto la actividad de verter de una lengua y su respectivo contexto a otra como, sobre todo, las prácticas intersemióticas, intermediales, intermodales e interdisciplinares de revisión diacrónica de las creaciones literarias, perspectiva que incluye la trascendencia de textos decimonónicos en las múltiples direcciones citadas.

2. LA INTERTEXTUALIDAD COMO TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA

Entre las resemiotizaciones del contenido que reestructuran el proceso comunicativo, sobresale la transtextualidad. Esta es definida por Gérard Genette como «todo lo que pone el texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (9-10) y dividida por el mismo autor en cinco tipos de intercambios, de los que nos interesan dos: la intertextualidad (10), que el estudioso declara retomar de Julia Kristeva (66-67) de manera restrictiva (Genette 10) limitándola a la copresencia como cita, plagio o alusión (10), y la hipertextualidad o «texto en segundo grado» (14), que supone una derivación por imitación o por transformación (14-16). Kristeva incluye ambos procedimientos en su noción de intertextualidad, denominación forjada por ella en 1969, en su obra *Semiótica 2*, donde aclara que:

> El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan leíbles otros varios discursos. Se crea, así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominaremos a este espacio *intertextual*. Tomado en la intertextualidad, el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto. (66-67)

Las teorizaciones de Kristeva se articulan en torno a las reflexiones de otros estudiosos acerca del tema, entre los que priman Roland Barthes con sus cavilaciones sobre el lenguaje previo al escritor y el «código ya enteramente hecho» (17) en los *Ensayos críticos* de 1964, y Michail Bachtin con su concepto de polifonía formulado en *Problemas de la poética de Dostoievski* de 1929. En línea con lo que expone Barthes en la *Enciclopedia de la Pléyade*, concebimos el texto como un complejo entramado de citas, muchas de ellas implícitas, que proceden de cualquier ámbito del bagaje cultural del autor:

> La intertextualidad, condición de todo texto cualquiera que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen raramente es identificado, de citas inconscientes o automáticas,

> dadas sin comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad: es todo lenguaje, anterior y contemporáneo, que llega al texto no según la vía de una filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino según la vía de diseminación. («Teoría del Texto» 13, *apud*: Villalobos Alpízar 140)

Por ende, la intertextualidad —o hipertextualidad, según Genette— no se limita a la relación directa entre un texto y sus fuentes, sino que involucra una pluralidad de «diálogos de discursos» (Kristeva 93) que también acoge en su seno la traducción intermedial, puesto que se trata de una adaptación del contenido de un texto a un nuevo acto comunicativo y a una nueva relación entre emisor y destinatario, cuyo resultado es una obra que se construye sobre otra/s anterior/es.

3. EL CONTENIDO DEL PRESENTE VOLUMEN

De acuerdo con lo reseñado, en nuestro volumen monográfico *Desde el siglo XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad*, unos autores proponen estudios que mueven de la reescritura como intertextualidad, unos reflexionan sobre la traducción interlingüística y otros se centran en la transmedialidad, también entendida como interdisciplinariedad.

La mayoría de los trabajos pertenece a la primera línea investigadora, a la que nos ceñimos Giuliana Calabrese, Jaime Céspedes, Ambra Cimardi, Fátima Codeseda Troncoso, Mercedes Comellas, Leticia Fernández Santiago, Ricardo de la Fuente Ballesteros, Mariano García, Sandra García Gutiérrez, María Luisa Guardiola Tey, Emilio José Ocampos Palomar, Fátima Rueda Giráldez, Andrés Sánchez Martínez, Margalida M. Socías Colomar, Beatriz Valverde Olmedo y yo misma; Rossella Michienzi, se coloca en la segunda, mientras que Emilio José Álvarez Castaño, Ana Isabel Ballesteros Dorado, María Dolores Cabrero Rodríguez-Jalón, Carolina Carvajal, Isabel Cortés Martínez, Borja Rodríguez y Esther Sánchez Couto eligen la tercera.

Queda por aclarar el uso de los prefijos 'inter-' y 'trans-', puesto que, aunque el primero abunda en las referencias citadas, en nuestro título hemos elegido el segundo para su último miembro. Según el *Diccionario de la Real Academia Española* en línea, el primero significa 'entre' o 'en medio', y el segundo 'al otro lado de' o 'a través de'. Es imposible establecer una línea divisoria clara, dado que los dos coinciden en identificar un cruce de saberes, códigos, medios, culturas, semiosferas y disciplinas; sin embargo, es oportuno reflexionar sobre los matices implicados en cada uno. En el contexto académico, el uso propio de 'inter-' procede de una actitud crítica que reconoce la diversidad y la especificidad de sistemas autónomos para hacer hincapié en la intersección y las relaciones entre los dos (cfr. Higgins; Sánchez-Mesa y Baetens; Pérez Latorre), mientras que 'trans-' conlleva una perspectiva más bien orientada a trascender las fronteras a favor de la convergencia y de la hibridación (cfr.

Jenkins; Scolari; Vilches; Sánchez-Mesa y Baetens). En una simplificación conceptual, el primero establecería una yuxtaposición y el segundo propondría una fusión, recordando además los innumerables vocablos que lo incorporan —transposición, transversalidad, transmisión, tránsito, trascendencia, entre otros. Por esta razón, frente a la intermedialidad de dos ámbitos diferentes que coexisten y comparten ciertos elementos, hemos optado por la trasmedialidad de sistemas concomitantes.

OBRAS CITADAS

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929). México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986.

Bal, Mieke. *Travelling Concept in the Humanities: A Rough Guide.* Toronto, University of Toronto, 2002.

Bal, Mieke y Morra, Joanne. «Editorial: Acts of Translation». *Journal of Visual Culture*, vol. 6. n. 1, abril 2007, pp. 5-11.

Barthes, Roland. *Ensayos críticos.* Trad. de Carlos Pujol, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.

Bassnett, Susan. *Translation Studies.* London–New York, Routledge, 1980.

Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa.* Milano, Bompiani, 2003.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Trad. di Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

Gentzler, Edwin. *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies.* London–New York, Routledge, 2016.

Hanenberg, Meter. *A New Visibility: On Culture, Translation and Cognition.* Lisboa, Universidad Católica, 2015.

Higgins, Dick. «Intermedia». *Something Else Newsletter*, vol. 1, n. 1, 1966, pp. 1-6. Luego ampliado en: Higgins, Dick. *Horizon: The Poetics and Theory of the Intermedia.* Carbondale (Illinois), Southern Illinois University Press, 1984, pp. 18-28.

Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general.* Trad. de Joseph M. Pujol y Sem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1975.

---. *On language.* Boston, Harvard University Press, 1990.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide.* New York, New York University Press, 2006.

Kaindl, Klaus. «A Theoretical Framework for a Multimodal Conception of Translation». En Monica Borla, Ángeles Carreres, María Noriega-Sánchez y Marcus Tomalin (eds.), *Translation and Multimodality: Beyond Words.* London–New York, Routledge, 2017, pp. 49-70.

Kristeva, Julia. *Semiótica 2*. Madrid, Fundamentos, 1981.

Lotman, Iuri. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra, 1996.

Pérez Latorre, Oliver. *El lenguaje videolúdico: análisis de la significación del videojuego*. Barcelona, Alertes, 2012.

Sánchez-mesa, Domingo y Jan Baetens. «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los *New Media Studies*». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 27, 2017, pp. 6-27.

Scolari, Carlos. *Narrativas transmediales. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona, Deusto– Libros PAPF, 2013.

Venuti, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London–New York, Routledge, 2000.

Vilches, Lorenzo (coord.). *Convergencia y transmedialidad*. Barcelona, Gedisa, 2013.

Villalobos Alpízar, Iván. «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes». *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. XLI, n. 103, enero-junio 2003, pp. 137-145.

Whyatt, Boguslawa. «Intralengual Translation». En John W. Schwieter y Aline Ferreira, *The Handbook of Translation and Cognition*. Hoboken (New Jwersey), Wiley Blackwell, 2017, pp. 176-192.

«El Miserere» de Bécquer según la versión de ESDIP Madrid

Emilio José Álvarez Castaño
Zhejiang Yuexiu University of Foreign Languages

La postmodernidad, dentro del siglo XX y los años que se llevan del siglo XXI, ha demostrado su capacidad para construir mensajes y discursos en base a la reelaboración de elementos del pasado, en ciertas ocasiones haciendo una mezcla de ellos en el fenómeno conocido como pastiche. Además, la actual época postmoderna es también el mundo de la comunicación y la imagen, por lo que ha sido habitual que algunas de estas adaptaciones y reescrituras de obras artísticas del pasado hayan sido a través del medio audiovisual. Un ejemplo de ello es el caso de la versión sobre la leyenda «El Miserere» de Gustavo Adolfo Bécquer que ofreció ESDIP Madrid, que contiene rasgos que lo muestran como un producto de la postmodernidad y que, al mismo tiempo, ofrece un mensaje de interés meta-artístico.

La ESDIP es la Escuela Superior de Dibujo Profesional que, radicada en Madrid, forma a los futuros profesionales de diferentes sectores del mundo de la imagen: publicidad, videojuegos, cómic, animación, etc. Entre otras obras, en los últimos años se han realizado en dicho centro cortometrajes de animación, algunos de ellos inspirados en obras literarias como *Cara de luna*, basado en el relato «Moon-Face» que Jack London publicó en la revista *San Francisco Argonaut* en julio de 1901, y también la obra que es objeto de este estudio: *Miserere*, inspirado en la conocida leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer. No es la primera adaptación que ha tenido este relato ya que en 1971 el historietista Carlos Giménez publicó en el número 8 de la revista *Trinca* un cómic que llegó a ser calificado como de los mejores en su especialidad no solo en España sino en el mundo. Por su parte, esta adaptación audiovisual de «El miserere» de Gustavo Adolfo Bécquer, originada en ESDIP Madrid y dirigida por Mario Serrano Hervás, presenta unas particularidades tanto en el fondo como en la forma que la sitúan como una reescritura de la conocida leyenda del literato sevillano dentro del actual contexto postmoderno.

De tal manera que, en lo que se refiere al contenido, se pueden encontrar unos añadidos de relevancia, algunos de ellos buscando cierta cercanía con asuntos sobre los que hay mayor conciencia social hoy día. Así, el músico, que en el texto de Bécquer dice que la culpa que desea purgar es la de un crimen, en esta versión cinematográfica su etapa vital de maldad aparece vinculada al proxenetismo, el sadismo, la prostitución y la pedofilia, como si se tratara de un personaje malvado del marqués de Sade. En relación con esta alusión literaria hay que señalar que son varias las referencias a anacronismos que se pueden seguir en esta versión. Así, del hijo del dueño del castillo se dice que es el mismo diablo y, para caracterizarlo de tal manera, aparece en primer lugar golpeando en la cara a una de las dos prostitutas con las que se encuentra en el momento en el que ve que el padre cede su castillo a los monjes. En dicha escena, y con el objeto de acentuar su carácter depravado, el detalle de mostrar el cuadro hace ver que está casado y tiene un hijo. Y como el diablo que es, se alía en sus deseos de venganza con otro diablo, en este caso el jefe de unos bandidos, en un pacto muy similar al que hizo el personaje de Fausto. En la versión de Goethe, el protagonista llega a la siguiente conclusión: «¿Luego el infierno tiene también sus leyes? Me complazco en saberlo. De este modo un pacto hecho con vosotros será fielmente cumplido» (Goethe 63). Del hijo del dueño del castillo no se sabe más en el texto de Bécquer una vez que destruye la abadía y asesina a los monjes, pero este corto hace ver las consecuencias de pactar con el diablo, diferentes a las que presentó el escritor alemán, ya que muestra un primer plano de su cabeza cercenada y un hilo de sangre brotando de su nariz, en uno de los diferentes detalles truculentos que se muestran en este punto de la narración.

Y dentro de estas modificaciones destaca sobre todo el trato que se le da a los aspectos religiosos y espirituales. Hay que recordar que «El Miserere» fue publicado el 17 de abril de 1862 en *El Contemporáneo*, un periódico de ideología conservadora, con el tratamiento consecuente que ello implica en cuanto a los asuntos de tradición cristiana. La relación que existe en Bécquer entre opuestos como lo sagrado y lo profano sigue a los románticos alemanes en el gusto de estos por unir lo cotidiano con lo sobrenatural (Mizrahi 94). En el caso de esta leyenda, la citada fecha correspondió aquel año con el Jueves Santo, con lo que Bécquer sitúa el prodigio a las once y no a las doce, hora mágica propicia para las apariciones sobrenaturales, probablemente para darle a su relato un carácter más cristiano. Algo parecido, aunque por motivos distintos, ocurre en el cómic de Carlos Giménez donde, en el momento en el que el músico está esperando a que ocurra el hecho fantástico que ha ido a observar, se elimina del original la lamentación de «¡Si me habrá engañado!» (Bécquer, «El Miserere» 172), que queda sustituida por la significativa exclamación «¡Dios mío!» (Giménez 6). En cambio, en esta versión audiovisual del siglo XXI, la postura es muy diferente en numerosos aspectos. Así, el protagonista es identificado en Bécquer como

romero en primer lugar y, poco después, es cuando el lector descubre por el propio personaje que además es músico, pero en el corto en ningún momento se indica que sea un romero, por lo que la implicación religiosa queda eliminada, y se refiere a él como una persona que viaja en busca de inspiración para la que él desea que se convierta en su obra maestra musical. Bécquer le hace decir a este músico romero: «Lloraba yo en el fondo de mi alma la culpa que había cometido; mas al intentar pedirle a Dios misericordia, no encontraba palabras para expresar dignamente mi arrepentimiento» («El Miserere» 168), cuando le está explicando al lego su situación; mientras que en el corto dice: «Necesito palabras y melodías para expresar mi arrepentimiento, pero no las encuentro» (*Miserere* 1:31-1:39), con lo que se admiten las ideas de la culpa y el arrepentimiento pero fuera de un contexto religioso. El peregrino músico sufre por no poder expresar lo que siente, ya que las palabras no son suficientes para ello. Es un sentimiento que ya está presente en las primeras *Rimas* de Bécquer. Ejemplos de ello se tienen en la «Rima I» cuando se habla del «rebelde, mezquino idioma» (Bécquer, *Rimas* 47) o en la «Rima III» al referirse a las «indóciles / palabras» (Bécquer, *Rimas* 50). De manera que en esta leyenda la música se presenta como la forma de expresión ideal. Continuando con esta idea, en «El Miserere» el artista se encuentra entre dos fuerzas, una de tipo divino que le impulsa a alcanzar la sublimación y otra de tipo racional que le limita dentro de sus capacidades humanas. Resulta de interés, por tanto, la propuesta de leer «El Miserere» como una fuga musical compuesta de tres partes, donde se pueden encontrar el sujeto, el contrasujeto y la respuesta, elementos conocidos dentro de la teoría del contrapunto (Liakopoulos 668). Por su parte, en esta versión de Serrano Hervás, cuando el músico hace referencia a su anterior vida de maldad al servicio de los poderosos, proporcionándoles a estos los placeres sádicos con los que se divierten, se refiere a ellos como personas que «no tienen que dar explicaciones de sus actos aquí ni cuando ya no estén aquí» (*Miserere* 2:36-2:43), por lo que queda eliminada la creencia en un tribunal divino al final de los tiempos que imparta justicia sobre todos los seres humanos, una idea que no se aviene con la aceptación de ir a contemplar un miserere que cantan los que vienen de la muerte. Por eso, y continuando con los cambios argumentales del cortometraje, aunque se muestre arrepentido por la vida que llevó en el pasado y busque inspiración para una obra grandiosa que sirva de compensación, no dice que la composición que quiere escribir sea un miserere. Además, una vez aceptado en la abadía para poder descansar, es significativo que rechace el cuenco de comida que le ofrecen los monjes cuando viene de estar haciendo un largo viaje. A continuación, el viejo religioso que le informa sobre la existencia del Miserere de la Montaña tiene un aspecto tenebroso y una voz siniestra, cuando, en realidad, su función es solo la de dar dicha información, como ocurre en el texto de Bécquer con uno de los rabadanes, quien habla «con una

entonación misteriosa» («El Miserere» 169), algo más apropiado para el relato que se desea contar. En la narración que le refieren al músico, los monjes que son asesinados por el hijo del dueño del castillo y sus cómplices son acusados de avaricia, un aspecto sobre el que el músico asegura que le insistieron cuando le refirieron la historia, pero resulta al menos extraño ya que la narración viene dada aquí por otro monje; algo muy alejado de lo que plantea Bécquer cuando dice: «muertos tal vez sin hallarse preparados para presentarse en el tribunal de Dios limpios de toda culpa» («El Miserere» 170), sin llegar a aclarar el motivo en ningún momento. Más tarde, cuando hacen acto de presencia los espíritus de los monjes, Bécquer indica que entran en el templo y se arrodillan en el coro, y en el corto, sin embargo, es significativo que se queden de pie. Continuando con otros cambios presentes en dicho cortometraje, cuando el músico contempla el espectáculo extraordinario del Miserere de la Montaña, los monjes no cantan un miserere sino que se oye una música, excelente tanto en la composición como en la orquestación, a cargo de Arturo Díez Bóscovich, de tipo sacro y monumental; a continuación, los huesos de los monjes, que sí están presentes en el cómic de Carlos Giménez, no se cubren con su carne, como indica Bécquer, porque, como se comentará más tarde, no hay huesos; y cuando se abre la cúpula de la abadía no hay presencia de coros angélicos correspondientes a la bóveda celeste en la que «el personaje principal logra presenciar la manifestación de la divinidad, en la cual lo numinoso se expresa plenamente» (Meza y Montes 112-113), solo una luz cegadora. Tampoco aparece la petición del músico para quedarse por más tiempo en la abadía a cambio de dejar una obra para la posteridad, algo que aceptan los monjes por curiosidad o por compasión. Por último, el músico de la leyenda de Bécquer escucha cantos en latín, siendo el primero de ellos: «Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!» («El Miserere» 174), que es un versículo del salmo 50 (Sal 50:3, *Nova Vulgata…* s.p.), el que es más apropiado para el llamado Oficio de Tinieblas y el que también sigue Carlos Giménez en su cómic; en cambio, al final de esta versión audiovisual, justo antes de mostrar que el autor ya ha fallecido en su intento, se comprueba que el salmo que escribe el músico, y que ha dejado inconcluso, comienza con el versículo: «Miserere mei Deus miserere mei quoniam in te confidit anima mea» (*Miserere* 8:46-8:51), que se corresponde con el salmo 56 (Sal 56:2, *Nova Vulgata…* s.p.) y es una petición para ser liberado por los perseguidores, cuando aquí lo único que persigue al músico es su idea por alcanzar una obra memorable.

Y si en cuanto al argumento los anacronismos forman parte de algunas de las diferentes modificaciones que aparecen en esta versión de «El Miserere» de Bécquer, los aspectos formales incluyen elementos de los siglos XX y XXI. Así, al comienzo del corto, se ve al músico montado en su caballo y, por medio de un *travelling*, pasando por distintos paisajes que muestran las cuatro

estaciones, para hacer ver la duración de su viaje en un detalle estético que se puede vincular con algunas de las exitosas películas de animación de los últimos años. Luego, en la escena del asesinato de los monjes antes comentada, el corto dedica unos segundos a mostrar las diferentes formas en las que los van matando a cada uno de ellos, mostrando gran truculencia, con algún momento en el que la sangre llega a salpicar la pantalla, un detalle que en el cine ya estaba presente en *Salvar al soldado Ryan* (1998) de Steven Spielberg, buscando que el espectador se involucrara mejor en la acción, y que también se encuentra en la sanguinaria *Kill Bill* (2003) de Quentin Tarantino, y que aparece también en algunos videojuegos de gran violencia como *Gears of War* o en algunas de las partes de *Grand Theft Auto*. Ya en la montaña, el suceso tiene lugar según el texto de Bécquer a las once de la noche del Jueves Santo, es la luna previa al Parasceve, el primer plenilunio de primavera, lo que es aprovechado aquí para presentar una luna llena similar a la habitual en tantas películas de terror y que antecede a las escenas de horror que se van a seguir. En este caso se trata de muertos vivientes, que presentan una clara diferencia con aquellos de la versión de Carlos Giménez. Mientras que en el cómic de dicho autor aparecen las habituales calaveras, en el corto, como elemento anticipatorio, se muestran en primer lugar como manchas verdosas que surgen de las grietas de la tierra y de entre las piedras, habiendo aquí cierta semejanza con la descripción de Bécquer cuando enumera los extraños sonidos que se podían oír en la soledad de la noche, y dice: «el ruido de los reptiles, que despiertos de su letargo por la tempestad sacaban sus disformes cabezas de los agujeros donde duermen, o se arrastraban por entre los jaramagos y los zarzales que crecían al pie del altar» («El Miserere» 171). El hecho de que sean seres deformes y que se arrastren son semejanzas con la habitual caracterización de los zombis y es un anticipo de las imágenes que vendrán a continuación. Además de esto, las manchas viscosas y verdes pueden recordar a las de un reptil que surge de las ruinas de la abadía, o a algunos de los personajes monstruosos de otro popular videojuego como *World of Warcraft*. Dichos seres, cuando toman forma, logran erguirse y caminan juntos, muestran unos rostros planos y luminosos, como si fueran máscaras, con lo que queda obviada la unión de la carne con los huesos, y la imagen que se da de ellos recuerda a una de las recurrentes con las que se ha caracterizado a los extraterrestres y que ha aparecido en múltiples ocasiones en películas de esta temática. Se sigue con la misma idea e idéntica estética cuando los monjes, ya en círculo, continúan cantando para pedir perdón y surge una columna de luz que llega al cielo atmosférico, no al espiritual como se señaló antes. Una columna de luz que, como se ha visto tantas veces en las películas sobre extraterrestres, es también la que conecta un ovni con la tierra cuando este se encuentra cerca del suelo, o la que aparece en numerosos casos de abducción. Ya por último en lo que se refiere a este aspecto, el relato empieza

y concluye con la voz en *off* del protagonista, mientras que Bécquer utiliza la primera persona en distintos personajes pero no en la voz del músico, por lo que se tiene la narración en la voz de un muerto, algo ya presente en alguna película sobre la conexión entre el mundo de los vivos y el de los muertos como *El sexto sentido* (1999) de M. Night Shyamalan.

Si se toma como elemento de arranque de la narración el deseo por parte de un músico de escribir un miserere, en la situación que presenta Bécquer resulta inevitable hacer una comparación con lo ocurrido en su momento con el *Miserere* de Gregorio Allegri (1582-1652), compuesto en el siglo XVII para ponerle música al salmo 50 antes citado y destinado a ser cantado en la Capilla Sixtina durante la Semana Santa. En un primer momento, hubo una prohibición para ejecutar esta obra fuera de dicho lugar y, en este sentido, es de interés recordar la anécdota según la cual en 1770 Wolfgang Amadeus Mozart, que entonces tenía 14 años, transcribió la obra de memoria con solo escucharla una vez. Se trata de un ejemplo que demuestra el genio de Mozart y que en la película *Amadeus* (1984) de Milos Forman se refleja en la escena en la que recuerda la pieza que Salieri ha escrito en su honor y demuestra que no le hace falta la partitura para ejecutarla. Esta referencia es de interés porque, en el texto de Bécquer, el primer narrador indica, cuando repasa uno de los cuadernos musicales, que la partitura en vez de tener escritos los *tempos* musicales en italiano tenía unos renglones escritos en alemán; y porque se dice que el romero ha recorrido toda Alemania, entre otros lugares, con lo que queda establecida la vinculación con un músico probablemente originario de Centroeuropa.

«El Miserere» es una de las metáforas más elaboradas que compuso Bécquer sobre la creación artística donde el motivo central es la reflexión sobre el alma del artista y la creación artística como un proceso psicológico (Comellas y Fricke 408). Para Bécquer los conceptos de Dios, religión, amor, arte, belleza y mujer están vinculados, solo que en «El Miserere» el músico no busca a la mujer ideal sino la composición musical ideal. Uno de los mayores aciertos de la leyenda es el poder de la música en relación con las piedras, como en el mito de Anfión. Es una construcción a la inversa, dando marcha atrás a la destrucción del templo. Además, la leyenda se basa en un motivo folklórico general en Europa: monjes que perecieron de forma violenta vuelven al oficio religioso en el que les sorprendió la muerte. El escritor alemán Henri Heine tiene un poema titulado «Les fiancées de Dieu» (210-211), basado en este mismo tema, solo que quienes vuelven a la vida para cantar un miserere son unas monjas ursulinas. Por otro lado, la redención como motor de la creación artística es un interesante objeto de reflexión, como también lo es el punto de sublimación artística al que se quiere llegar y sus verdaderos motivos. El romero de la leyenda de Bécquer pide asilo en el convento tras escuchar el

Miserere de la Montaña con la justificación de escribir una obra que eternice su propio nombre y el de la abadía. Pero el verdadero arrepentimiento no debe venir acompañado de un deseo prometeico. El intento de emular los coros del más allá recibe el correspondiente castigo divino (Comellas y Fricke 407), en este caso por medio de la locura y el fracaso, en la búsqueda de un objetivo que recuerda a la del personaje mítico de Ícaro. El músico deseaba el perdón de Dios, pero lo hace de manera errónea al tomar el camino equivocado. En su idea de crear una composición musical tan inspirada que consiga su redención, está procurando ganarse el favor divino más que recibirlo de forma desinteresada. O, de otra forma, estaba intentando controlar la voluntad de Dios, de ahí que sus pasos le lleven a buscar un miserere cantado por almas en pena que murieron antes de confesarse. Es decir, el intento por controlar la voluntad de Dios es inútil y absurdo y tiene como consecuencia la locura y la muerte (Aaron 65). La obra inacabada junto con la locura del artista son elementos muy comunes en la historia de la música y la literatura románticas (Barkhoff 205), y es que «El Miserere» es una leyenda de asunto tradicional europeo en la que se muestra al «mal caballero» que recibe un castigo merecido (Granja 192-193).

En el corto realizado por ESDIP, la eliminación de numerosas referencias espirituales y religiosas del texto de Bécquer, el tratamiento distante de aquellas seleccionadas y ciertas incongruencias (en este caso, argumentales) son elementos que, por un lado, son representativos de una creación artística enmarcada en la descreída y contradictoria postmodernidad, y, por otro lado, hacen que el argumento se centre en la mencionada reflexión creativa. Los anacronismos apuntan a que tanto la maldad como el deseo de sublimación (espiritual y artística) han sido una constante a lo largo de la historia de la humanidad, siendo algunas veces el segundo una reacción ante la primera. El anacronismo de la imagen de la *Pietà* de Miguel Ángel, eternamente joven y bella, es un símbolo de la perfección en el arte y se encuentra al comienzo y al final del corto, un hecho que viene a señalar el deseo por alcanzar el ideal artístico, que puede cubrir toda la experiencia vital de un creador, pero que tampoco puede conducir a la obsesión ya que la auténtica sublimación artística solo está al alcance de los genios. En el actual mundo de la imagen, las adaptaciones y reescrituras al medio audiovisual de obras literarias del pasado sitúan a estas dentro de la cultura popular. En el caso de esta versión cinematográfica de «El Miserere» de Bécquer, el uso de la estética de videojuegos y de películas de extraterrestres y de terror acerca la citada reflexión creativa al espectador actual y trataría de orientar a los jóvenes creadores del momento en relación con las obras artísticas que perdurarán en el mañana.

OBRAS CITADAS

Aaron, Kimberly Ann. *The Function of Desire in the Legends of Gustavo Adolfo Bécquer*. Mankato, Minnesota State University, 2012, <https://cornerstone.lib.mnsu.edu.

Barkhoff, Jürgen. «Robert Schneider's *Schlafes Bruder* — A Neo-Romantic Musikernovelle?» En Siobhán Donovan y Robin Elliott (eds.), *Music and Literature in German Romanticism*. Rochester, Camden House, 2004, pp. 203-216.

Bécquer, Gustavo Adolfo. «El Miserere». *Leyendas*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 166-176.

---. *Rimas*. Ed. Francisco Torrecilla del Olmo. Madrid, Akal, 2002.

Cara de luna. Dir. Enrique Diego et al. ESDIP Escuela de Arte, 2012.

Comellas Aguirrezábal, Mercedes, y Helmut Fricke. «Sublimes tempestades. De las fantasmagorías de Hoffmann y *El Miserere* de Bécquer». En Pablo Luis Zambrano et al. (eds.), *El retrato literario, tempestades y naufragios, escritura y reelaboración: Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Huelva, Universidad de Huelva, 2000, pp. 403-411.

Giménez, Carlos. *Sabor a menta*. Barcelona, Ediciones Glénat, 2005.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. de Felipe Ruiz Noriega, Madrid, EDAF, 1985.

Granja Pascual, José Javier. «Aportaciones de la obra legendaria de Juan Iturralde y Suit a la mitografía romántico-fuerista». *Revista internacional de los estudios vascos,* vol. 35, n. 2, 1990, pp. 185-214.

Heine, Heinrich. «Les fiancées de Dieu». *Poëmes et Légendes*. Ed. Pierre Grappin, Berlín, Akademie Verlag, 1978, pp. 210-211.

Liakopoulos, Amy. «Los espacios fugados: *El Miserere* de Gustavo Adolfo Bécquer». En Christoph Strosetzki (ed.), *Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura — Cultura — Lengua*. Boston, De Gruyter, 2018, pp. 667-674.

London, Jack. *Moon-Face and Other Tales*. Londres, William Heinemann, 1914.

Meza Alegría, Gabriel, y Hugo Montes Brunet. «Presencia y significación de la muerte en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer». *Acta Hispanica*, vol. 21, 2016, pp. 103-116.

Miserere. Dir. Mario Serrano Hervás. ESDIP Escuela de Arte, 2013.

Mizrahi, Irene. *La poética dialógica de Bécquer*. Amsterdam, Rodopi, 1998.

Nova Vulgata. Bibliorum Sacrorum Editio. http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata

Una versión televisiva de *Don Juan Tenorio*: el grabado dramático realizado para RTVE en 1966

Ana Isabel Ballesteros Dorado
Universidad CEU-San Pablo (Madrid)

1. INTRODUCCIÓN

La obra más popular del teatro español no podía dejar de ofrecerse en la televisión franquista, cuando se reponía anualmente en gran parte de los teatros nacionales, sin reparos por parte de la censura.

Se habían hecho ya varias adaptaciones para la pequeña pantalla antes de la que va a constituir objeto de este trabajo. La primera, dirigida por Juan Guerrero Zamora y emitida el 6 de noviembre de 1958 dentro del programa *Fila Cero,* contó con Maruchi Fresno y Valeriano Andrés para dar vida a los principales personajes, y con José Vivó y Conchita Velasco para los papeles secundarios. En 1962 Federico Ruiz presentó su propio montaje, con José María Seoane y María del Puy como don Juan y doña Inés, respectivamente, y el 27 de octubre de 1963 se proyectó otra versión en «Gran Teatro», con Ismael Merlo en el papel de don Juan y con Maite Blasco en el de doña Inés.

Bien conocido es el carácter didáctico que se impuso en RTVE desde sus inicios en 1956, así como la pretensión de proporcionar a los espectadores complementos culturales que, en la medida de lo posible, compensaran el deficitario, minoritario y con frecuencia escaso aprendizaje obtenido en las escuelas por gran parte de la población. Por este motivo, se concedió al género teatral un lugar relevante dentro de la parrilla: en 1965, constituía más del diez por ciento de la programación de la primera cadena y en torno al dieciocho por ciento de la segunda (Rodríguez Merchán 273).

Las normas censorias en ningún medio se cumplían tan estrictamente como en la televisión, en la que se contaba con tantos «informantes» potenciales cuantos pudieran hacer valer su criterio ante alguien con poder para condenar, prohibir o censurar. También se cuidaban particularmente porque el público era mucho más numeroso y variado que el de cualquier otro medio de comunicación, aparte de más difícil de controlar (Baget 109; Fernández 35-

36). Pero, además, las obras procuraban acomodarse al nivel de comprensión de los posibles espectadores y también a las dos horas aproximadas que se juzgaban adecuadas para su emisión.

Para la primera cadena se seleccionaban, además, obras que salvaguardaban y fomentaban la asimilación de los principios que deseaban inculcarse en el franquismo (Calvo Carilla 345-347). El que *Don Juan Tenorio* pudiera verse en esta cadena indica que cumplía con las exigencias morales y las aspiraciones educativas del régimen y que se la juzgaba obra apta para todos los públicos. Con todo, tendrá ocasión de demostrarse que algunos de los cortes y arreglos efectuados en el grabado de 1966 parecen procurar un mayor ajuste del guion a los valores imperantes en la época.

Se dispone de diversas publicaciones relacionadas con el método de trabajo seguido en «Estudio 1» (Diego; Rodríguez Merchán) y con los rasgos de algunos de sus grabados dramáticos (Suárez Miramón Calvo Carilla), entre los que se encuentra el que va a examinarse aquí. Uno de los fines logrados del programa fue dar cabida a piezas de autores españoles, aunque la primera emitida, *La rosa de los vientos,* se debía al guionista belga Charles Spaak y también se ofrecieron adaptaciones de obras escritas por Marcel Achard, Molière, Lenormand, André Roussin, Pushkin, Camus, Shaw, Priestley, Bernanos, Reginald Rose, Cocteau, entre otros.

Otro de los fines cumplidos fue el de encomendar la responsabilidad de los grabados a auténticos profesionales. Los resultados satisficieron tanto a los espectadores, que el programa se convirtió en mítico (Fernández 129-130) y aún hoy cabe apreciar aspectos muy positivos en algunos montajes. Un ejemplo lo constituye la adaptación de *Don Juan Tenorio* realizada por Pérez Puig.

En cuanto al didactismo que constituía una marca de la televisión, cabe decir que ninguno de los programas dedicados al teatro obedeció a un diseño concreto tal y como el término «didáctico» podría entenderse hoy. Respecto a «Estudio 1», está claro que la sucesión de sus grabados dramáticos no sigue una organización cronológica, no presenta el conjunto de las mejores piezas teatrales españolas partiendo del medievo y acabando en la época contemporánea. Tampoco se advierte una jerarquía, de modo que se inicie la serie por la juzgada como mejor obra de todos los tiempos para ir ofreciendo a continuación las siguientes mejor valoradas. En realidad, en la elección de piezas no se distingue canon alguno, como tampoco en la proporcionalidad del número de obras de unos y otros autores: se observa una mezcla de clásicos y contemporáneos bien recibidos en el régimen franquista. En ocasiones, las fechas de programación parecen depender de factores circunstanciales: por ejemplo, como «Estudio 1» se emitía los miércoles, el más próximo a la festividad de San Juan Bautista del año 1966, que fue el 22 de junio, se puso la obra de Ricardo López Aranda *Noches de San Juan* («Programas de televisión. Miércoles 22» 126). En cambio,

para el miércoles 3 de noviembre de 1965, no se programó *Don Juan Tenorio*, sino *El jardín de las horas perdidas*, de Rodolfo Hernández («Programas de televisión. Miércoles 3» 106).

La adaptación de *Don Juan Tenorio* debida a Pérez Puig se vería el miércoles 2 de noviembre de 1966, fecha bastante oportuna: el 1 de noviembre este drama solía reponerse en los teatros, por celebrarse la festividad de todos los santos en el calendario católico y haberse establecido, ya desde el siglo XIX, una analogía entre la oración de la iglesia militante hacia la triunfante y la de don Juan hacia doña Inés en la segunda parte; pero el día 2 también permitía algún tipo de conexión, al conmemorarse los fieles difuntos, por los que reza la iglesia militante.

Es bien sabido que todo montaje teatral implica una interpretación del texto escrito por el autor en diversas dimensiones, según las pautas que decida aplicar el director: este marca la recreación de los personajes por parte de los actores y el sentido que adquieren todos los componentes del espectáculo. Esto es, diseña una semántica a través de una sintaxis de narrativa audiovisual en previsión de una pragmática. En el presente trabajo, con los recursos de la semiología, se identifican diferencias de sentido que provocan los cortes y modificaciones habidos en el guion televisivo respecto al texto de Zorrilla. Se explican estos cambios en relación con las costumbres y el lenguaje de los años sesenta del siglo XX, así como con las reglas impuestas en la televisión franquista: las normas de censura, los valores y modelos morales propugnados por el régimen.

Dadas las limitaciones de espacio, el examen se centra en el texto adaptado por Pérez Puig y declamado por los actores. En investigaciones posteriores se analizará la dirección, la realización, la escenografía y el resto de los componentes que han convertido este grabado dramático en uno de los más vistos y recordados de «Estudio 1».

2. *DON JUAN TENORIO* EN «ESTUDIO 1»

Gustavo Pérez Puig acometió a un tiempo tres tareas fundamentales en la versión de «Estudio 1», a saber, la de adaptador del texto, la de director y la de realizador, aunque en esta última contó con la colaboración de Manuel Hidalgo. Enrique del Corral calificó de «velada inolvidable» la de su emisión: en el grabado se evidenciaba la «esencia» de la obra. Este crítico de *ABC* repartió alabanzas entre gran parte de los actores,[1] pero elogió particularmente a Francisco

1 Reparto: Doña Inés, Conchita Velasco; Ciutti, Juanjo Menéndez; Brígida, Tota Alba; Luis Mejía, Fernando Guillén; Don Gonzalo, José María Escuer; Don Diego Tenorio, Julio Gorostegui; doña Ana, Ana María Vidal; capitán Centellas, Antonio Almorós; Butarelli, José Sepúlveda; Escultor, Ricardo Canales; Maruchi Fresno, Abadesa; Irene Daina, Lucía; Manuel Peiró, Avellaneda; Carmen Luján, Abadesa; Anastasio Campoy, Gaston, Francis Dumont; Alguacil 1º, Francisco Matesanz; Alguacil 2º, José María Celdrán.

Rabal, sobre todo por cómo exhibía los matices del proceso espiritual y la lucha interior del burlador, aspecto que dijo echar siempre en falta en los montajes del drama (113).

2.1. Cumplimiento de las normas de la censura

Gracias a haberse publicado los criterios generales que regían la censura cinematográfica y teatral (Fraga, *Normas, Reglamento*) puede comprenderse la decisión adoptada respecto a determinadas escenas de *Don Juan Tenorio*. Conforme a la norma primera, la obra en sí, considerada en conjunto, no parecía peligrosa, dada la conversión del pecador protagonista, cosa que ni siquiera exigían las normas. Por añadidura, el mal ejecutado por don Juan y por don Luis se presentaba como elemento esencial del conflicto dramático, pero no quedaba justificado, y si pudiera quizás resultar más o menos apetecible a muchos hombres, don Gonzalo y don Diego se alzaban en el momento oportuno para afearlo, y de todas maneras se resolvía de acuerdo con el dogma católico de la comunión de los santos, de manera que también quedaban salvadas las normas segunda y tercera. Además, el mal de don Juan y don Luis quedaba contrapesado adecuadamente por el bien al que conducía el amor hacia doña Inés, como pedía la norma quinta (Fraga, «Normas» 3929).

El drama tampoco parecía conculcar ningún aspecto del reglamento de aplicación. Pero en alguna escena se afinó más todavía. Por ejemplo, la norma tercera de dicho reglamento prohibía la justificación de la venganza y del duelo. No se excluiría su presentación como simples hechos en relación con las costumbres sociales de épocas o lugares determinados, siempre que se evitara una disculpa o defensa objetiva y general (Fraga, «Normas» 3929). El texto zorrillesco cumplía perfectamente con el espíritu de esta directriz, pero en la escena décima del acto cuarto, cuando don Juan y don Luis reñían hasta que el primero le da una estocada de muerte al segundo (Zorrilla, *Don Juan* 175), se minimizó el combate en el grabado dramático, de modo que don Juan pinchaba a don Luis después de un solo cruce de espadas previo (Zorrilla y Pérez 1h 36' 40"-1h 36' 42"[2]).

2.2 Modificaciones en el texto de Zorrilla

Podría parecer difícil, *a priori*, prever cómo pudo alterarse un texto que gran parte del público sabía de memoria, sin que se notara o extrañara. Sin embargo, la pulcritud con que se atendía en televisión española a la norma lingüística, algunos de los defectos que el propio autor había señalado en la pieza, los cambios semánticos producidos en más de un siglo e incluso la duración estimada para

2 Cito la obra de Zorrilla por la edición de Fernández Cifuentes, única que puede llamarse crítica, por su estudio de las variantes. Para el grabado dramático, comercializado por Alga Editores y RTVE, elijo un vídeo de libre acceso en Internet, y señalo los minutos y segundos en que se encuentra cada cita.

la emisión del grabado, parecían reclamar una revisión general. En realidad, en toda obra decimonónica, particularmente si está escrita en verso, cabe descubrir fragmentos no estrictamente necesarios o incluso incomprensibles para el público de siglos posteriores.

2.2.1. Cortes en el texto

En el primer cuadro, se observa una eliminación casi total de los fragmentos en italiano que, en la segunda y la cuarta escenas, servían de caracterización del dueño de la hostería y como demostración del año vivido por don Juan en Roma y Nápoles, según explicaría luego al relatar las fechorías cometidas. En este caso, cabe encontrar dos razones para haber prescindido de tales fragmentos: en primer lugar, la intención pragmática de evitar confundir a los telespectadores, poco habituados a esta lengua; en segundo lugar, la pretensión de atenerse al principio docente televisivo y no presentar al público frases incorrectas desde el punto de vista lingüístico, aunque esto acarreara corregir al autor: como menciona Mario Benvenuto en este mismo libro, el limitado conocimiento del idioma por parte de Zorrilla no le permitió crear en Buttarelli a un italiano que convenciera de su condición de tal, pues no usaba la que se suponía su lengua materna como un nativo, pese a llamarse como el hostelero que, en el mundo real, había hospedado al famoso dramaturgo (Zorrilla, *Recuerdos* I 165). Sabido es que el poeta decía haber logrado evadirse durante cierto tiempo de la persecución familiar merced a haberse hecho pasar por el hijo de un artista italiano, aprovechando esa lengua que le era «familiar» (Zorrilla, *Recuerdos* I 23), pero no la dominaba, ni debía de ser consciente de ello.

Otras omisiones del texto pueden deberse al propósito de evitar repeticiones y escenas anecdóticas, para concentrarse en la acción del protagonista. Entre ellas, está la apuesta de la escena XVI entre los partidarios respectivos de don Juan y de don Luis, con que concluía el primer acto (Zorrilla, *Don Juan* 109) y la segunda escena del segundo acto, en la que don Luis hablaba con Pascual y resumía cuestiones vistas en el acto I. En 1844, esta última escena suprimida servía a los espectadores que habían llegado tarde a la representación, o a los muy distraídos en el descanso, como recapitulación de los sucesos anteriores. El espectador televisivo, en cambio, no estaba sometido a ese tipo de distracciones y, por el contrario, estaba habituado a una sucesión rápida de estímulos en las producciones cinematográficas. Además, en muchos casos conocía el argumento del drama, por todo lo cual podía encontrar molestos aquellos recordatorios. Así, en el grabado de Pérez Puig, los monólogos de don Luis en las escenas primera y tercera del segundo acto se funden en uno solo (Zorrilla y Pérez 39’ 44”-40’ 44”). Igualmente, se prescindió de una nueva recapitulación de acciones en el monólogo de don Juan en la escena octava del segundo acto, una vez que lograba apoderarse de su contrincante en la puerta misma de la casa de

doña Ana. Se dejó únicamente la primera redondilla, junto con un solo verso de la siguiente y la última del soliloquio (Zorrilla y Pérez 45' 17"-45' 40").

Más adelante, se aligeró la primera escena del cuarto acto, en la que Ciutti y Brígida (Zorrilla, *Don Juan* 152-155) resumían lo esencial del tercero y situaban al espectador respecto a lo ocurrido —y también lo no ocurrido— entre un acto y otro. A pesar de los cortes en el romance con que está escrita la escena, el público se entera de que en ese intermedio han ido a caballo hasta la quinta de don Juan, este no ha consumado físicamente la seducción de doña Inés, que sigue desmayada, sino que ha vuelto solo a la ciudad para engañar a doña Ana de Pantoja y, mientras, los criados se encuentran a la espera tanto de que la joven novicia se despierte como de que don Juan regrese a la quinta. Son más de las doce de la noche, hay un barco listo para llevarlos a Italia y trances como aquellos los tiene el burlador seis veces por semana al menos (Zorrilla y Pérez 1h 13' 58"-1h 14' 3").

Más importante, por referirse a un aspecto fundamental del protagonista, es cómo se difumina la identificación tradicional entre don Juan y el diablo (Brown; Egido), al excluirla tanto en las intervenciones de don Luis como en otras de Brígida: «…pero él [don Juan] es un Satanás / y por fin me ha aventajado. … / mas lleva ese hombre [don Juan] consigo / algún diablo familiar» (Zorrilla, *Don Juan* 112); «No, no, es un hombre infernal» (Zorrilla, *Don Juan* 117), aparte de en otras menciones sobre el particular (Zorrilla, *Don Juan* 125, 177). En cambio, permanecieron los versos «Parece que le asegura / Satanás en cuanto intenta» (Zorrilla, *Don Juan* 117; Zorrilla y Pérez 30' 37"-39"). Pero, en estos, no se identificaba a don Juan con el demonio, sino que transmitían al telespectador la idea de que el diablo colaboraba con don Juan en sus delitos y maldades, lo cual le reforzaba para seguir cometiéndolos, con el consiguiente peligro para su alma. Véase también de qué juicios de Brígida y Ciutti se prescindió:

> BRÍGIDA: Preciso es que tu amo tenga
> algún diablo familiar.
> CIUTTI: Yo creo que sea él mismo
> un diablo en carne mortal
> porque a lo que él, solamente
> se arrojara Satanás …
> Aunque muy fácil será
> que esta noche a los infiernos
> le hagan a él mismo viajar. (Zorrilla, *Don Juan* 153-154)

De nuevo, la razón para desechar estos fragmentos podría ser didáctica y con ella quizás se pretendiera impedir que en el público se produjera una disonancia

cognitiva, por el hecho de que don Juan fuera de verdad Satanás y, sin embargo, al final se salvara.

Así mismo, omitir las referencias a la buena suerte de don Juan significaba atenerse de un modo muy estricto a la norma segunda, que exigía no ofrecer el mal de modo atractivo: «a su lado / la fortuna siempre va, / y encadenado a sus pies / duerme sumiso el azar» (Zorrilla, *Don Juan* 153).

En otro orden de cosas, la preferencia por la acción y los diálogos frente a la reflexión en los programas televisivos pudo animar a que se abreviaran los monólogos de don Juan, en las escenas tercera y quinta del primer acto en la segunda parte. En la escena tercera, se suprimieron dos de las cinco décimas que el burlador le dirigía a la estatua de doña Inés. En ellas, reconocía su responsabilidad por la muerte de la joven y le pedía un lugar en su misma sepultura. Además, hablaba de ella como creada para el bien de él (Zorrilla, *Don Juan* 190; Zorrilla y Pérez 1h, 47' 20"-1h 49' 20"), lo cual podría motivar gran disentimiento por parte de muchos.

Respecto a la escena quinta (Zorrilla, *Don Juan* 193-196; Zorrilla y Pérez 1 h 46'-1h 49' 19"), quedó fuera todo lo referente a las dudas generadas en el protagonista por la extraña aparición de la sombra de doña Inés, y se dejaron solo la primera y la última de las décimas, que eran las más recordadas por el público, sobre todo la última: «¡Pasad y desvaneceos; / pasad siniestros vapores / de mis perdidos amores / y mis fallidos deseos! / ¡Pasad, vanos devaneos / de un amor muerto al nacer; / no me volváis a traer / entre vuestro torbellino / a ese fantasma divino / que recuerda a una mujer» (Zorrilla, *Don Juan* 195; Zorrilla y Pérez 1 h, 51' 3"-1 h 51' 52").

Más adelante, también se redujo el monólogo de don Juan una vez disipada la sombra del convidado don Gonzalo, de modo que quedaron las dos primeras cuartetas y la última, que enlaza con la nueva aparición de doña Inés. En las cuartetas descartadas, don Juan elucubraba sobre su propio estado mental y sobre si habría bebido alguna sustancia que le hacía delirar, para luego preguntarse si las sombras vistas supondrían un aviso del cielo. Entonces dudaba en otras dos cuartetas de sus posibilidades de salvación, por aplicar la lógica humana de que a sus desmanes debía corresponder una penitencia equivalente. De acuerdo también con tal razonamiento, concluía que aquel no podía ser un aviso del cielo pues, en caso de serlo, se le ofrecería mayor plazo para arrepentirse y compensar el mal hecho, no unas pocas horas: «…para que iguale / su penitencia don Juan / con sus delitos, ¿qué vale / el plazo ruin que me dan? / ¡Dios me da tan solo un día…! / Si fuese Dios, en verdad, / a más aviso pondría / su aviso y mi eternidad» (Zorrilla, *Don Juan* 210-211). Pero tales dudas se repetirían más tarde y de modo más breve una vez herido de muerte, y quizás por eso se decidió prescindir de ellas en este momento. Más aún, de acuerdo nuevamente con la concepción educativa que regía la televisión, el problema

de mantener tales dudas en este monólogo residía en que, a diferencia de lo que ocurre al final de la obra, no quedaban resueltas con las suficientes explicaciones en las quintillas de doña Inés, que solo decía al respecto «Un punto se necesita / para morir con ventura» (Zorrilla, *Don Juan* 211). Las quintillas, por cierto, sí permanecieron (Zorrilla y Pérez 2h' 44"-1h 7' 47").

Por lo que respecta a la protagonista, se eliminó cuanto pudiera de ella ser causa de reprensión o empañar una imagen de mujer ideal. Así, Maruchi Fresno no declama los monólogos de la madre abadesa al no encontrar a doña Inés en su celda y al recibir el anuncio de la llegada de don Gonzalo: «Yo las ataré / corto [a doña Inés y a Brígida] para que no vuelvan / a enredar y me revuelvan / a las novicias (…). / Mas me place / pues no hallando a su hija aquí [el comendador don Gonzalo], / la reprenderá, y así / mirará otra vez lo que hace» (Zorrilla, *Don Juan* 147-148).

Por supuesto, en este y otros detalles se advierten también los valores de época y el modelo de mujer que pretendía transmitirse. Ciertamente, las diversas aproximaciones al ideal femenino existente durante el siglo XIX (Llanos, 1864) y durante el franquismo (v. gr. Ballarín 113-117; Carvajo 185-222) indican algunos puntos de encuentro. Baste una sola cita para concretarlos: «[a la mujer] le basta con brillar por su humildad como hija, por su pudor como soltera, por su ternura como esposa, por su abnegación como madre, por su delicadeza y religiosidad como mujer» (Catalina 195). Pero también existían diferencias: la educación franquista se había orientado a procurar mujeres de fortaleza interior, firmes en sus convicciones, sacrificadas y celosas de sus deberes familiares, siempre impregnando, eso sí, de dulzura y cariño su cumplimiento (Agulló, Garrido). Doña Inés en el drama zorrillesco ostentaba los valores correspondientes a su estado, porque no perdía en ningún momento el sentido del pudor ni el de las conveniencias «no sé qué redes … / temo que me estás tendiendo … / noble soy, Brígida y sé / que la casa de don Juan / no es buen sitio para mí» (Zorrilla, *Don Juan* 157-158) y solo aceptaba sentarse a hablar con don Juan —y eso sin mirarle, en la versión de Pérez Puig (1h 21' 36"- 1h 23' 23")— por creer que era el hombre elegido para marido de ella por su padre y porque don Juan afirmaba que don Gonzalo la sabía segura con él.

Pero, a causa de las diferencias entre los modelos de mujer de una y otra época, Pérez Puig excluyó de su versión algunos de los versos más conocidos del romance con que la madre abadesa hablaba a la joven, en los que encomiaba en ella una ingenuidad muy valorada en el siglo XIX, cuando se recomendaba educar a las muchachas en «la ignorancia de la inteligencia y la bondad de su corazón» (Pascual), «Lirio gentil … / Ay, en verdad os envidio / venturosa doña Inés / con vuestra inocente vida / la virtud del no saber» (Zorrilla, *Don Juan* 135-136), pero menos estimada en el franquismo, que propugnaba mujeres «avisadas», alerta, y ensalzaba la reciedumbre para sobreponerse a las tentaciones.

Resulta también sumamente significativo que se prescindiera de los fragmentos en que se atribuía la muerte de doña Inés al sufrimiento, tras verse abandonada por don Juan. Así, en la segunda parte, se redujo una intervención del escultor en ese sentido: «Dicen que de sentimiento / cuando de nuevo al convento / abandonada volvió / por don Juan» (Zorrilla, *Don Juan* 186). A muchos espectadores, les parecería disonante que doña Inés muriera de pena por la ausencia del burlador, después de saber que este había matado a su padre: el afecto y el respeto hacia un progenitor se juzgaba en el franquismo por encima del que pudiera dispensarse a quien no fuera aún cónyuge[3].

En la misma línea, cabe entender el modo de concluir la primera parte del grabado dramático. Ciertamente, resultaba de más efecto el elegido, esto es, la famosa imprecación al cielo por parte de don Juan, «Llamé al cielo y no me oyó, / y pues sus puertas me cierra, / de mis pasos en la tierra / responda el cielo, y no yo", tras la cual se lanzaba al Guadalquivir y huía en un barco (Zorrilla, *Don Juan* 176; Zorrilla y Pérez, 1h 28' 52"-1h 29' 9"). Pero en la obra zorrillesca, después de esta escena venía el auténtico desenlace de esta parte, con la llegada de los alguaciles, el lamento de doña Inés porque el burlador se ha escapado dejándola allí después de haber matado a su padre… a pesar de lo cual se niega a que se haga justicia contra aquel, y cae de rodillas (Zorrilla, *Don Juan* 176-177). Esta actitud podía suscitar en 1966 una polémica que convenía atajar, y se omitió la escena entera.

Por otro lado, se sortearon controversias relacionadas con la ortodoxia católica. En época cercana a la del estreno, el periódico *La Censura* juzgó «extravagante» y repugnante a la fe el final del drama, porque don Juan ni recibía el castigo merecido, ni tampoco se entregaba a una larga penitencia, aparte de que doña Inés volvía a morir junto a don Juan:

> …se abre la tumba de Doña Inés, aparece esta, y comunica a su amante que Dios le concede su salvación por ella. Cae D. Juan a los pies de Doña Inés, y mueren ambos: esto supone sin duda que Doña Inés resucitó en cuerpo y alma para venir con la embajada de salvación a su amante. No puede darse una interpretación más profana e irreligiosa al dogma católico de la comunión de los santos, por el cual creemos que Dios ha dispuesto en su infinita misericordia hacer mutuamente participantes de los bienes espirituales a los miembros de la iglesia militante, de la triunfante y de la paciente. (*Don Juan Tenorio,* «drama religioso-fantástico» 70)

Tal problema se resolvía fácilmente en la representación, porque el público no

3 Cabe establecer el paralelismo entre la doña Inés resultante de este grabado dramático y la doña Leonor del de *Don Álvaro o La fuerza del sino* de 1967, a la vista de otro trabajo (Ballesteros).

tenía por qué entender que doña Inés muriera de nuevo, pero había que tener cuidado con otras cuestiones, dado que, conforme a la norma decimoséptima de censura cinematográfica, se prohibía cuanto atentara de una manera u otra contra la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto (Fraga, «Normas» 3930), y don Juan dudaba de la clemencia divina en varios monólogos de la segunda parte, así que se descartó la declamación de tales fragmentos. Uno de ellos insistía en una supuesta cólera de Dios y en la imposibilidad de ser perdonado: «Ve a Dios en la plenitud / de su ira contra don Juan. / ¡Ah! Por doquiera que fui [...] / y pues tal mi vida fue / no, no hay perdón para mí», a lo que don Gonzalo no replicaba, sino que le daba la mano para llevarle al infierno. Quizás la supresión se debió a parecer incoherente que don Juan, ante la inmediatez de la muerte, se desdijera de lo declamado solo unos pocos versos antes y solicitara la indulgencia divina «si es mi maldad inaudita / tu piedad es infinita... / ¡Señor, ten piedad de mí!» (Zorrilla, *Don Juan* 221-222; Zorrilla y Pérez 2h, 18' 43"-2h 18 52").

Por supuesto, quedaban otros asuntos no resueltos en la versión de Pérez Puig, como que doña Inés se tomara tantas molestias por don Juan y en cambio no fuera capaz de salvar a su propio padre... pero eso hubiera exigido preparar añadidos y la regla era solo tachar fragmentos inconvenientes o bien retocar o adaptar algún término, como va a verse a continuación.

2.2.2. Matices de sentido, arreglos y cambios lingüísticos, modernización del lenguaje

Algunas modificaciones apenas perceptibles en el texto manifiestan una intencionalidad coherente con los criterios expuestos hasta ahora. Por ejemplo, tras la descripción de doña Inés hecha por Brígida a don Juan, este reaccionaba manifestando: «Tan incentiva pintura / los sentidos me enajena / y el alma ardiente me llena / de su insensata pasión» (Zorrilla, *Don Juan* 127-28). Pérez Puig corrigió, en el segundo verso, el número del sustantivo y, así, pasó a ser «el sentido me enajena» (Zorrilla y Pérez 49' 17"). De este modo, se transmitía al espectador la idea de que no eran los sentidos externos de don Juan los que se alteraban ante el retrato verbal de la joven, sino que se trataba de la «capacidad interna» del personaje, su capacidad de juicio y reconocimiento. En consecuencia, se hacía proceder de algo más «espiritual» que «material» un enamoramiento que el lector y espectador podían captar en este fragmento por primera vez.

Más adelante, tras la escena de sofá, un cambio de pronombre personal convertía a don Juan, en el grabado dramático, en un hombre más egocéntrico aún de lo que su autor le había creado: en su discurso retórico frente a don Gonzalo, cuando procuraba convencerle de que le permitiera casarse con doña Inés, en la pieza de Zorrilla esgrimía como argumento que estaba «convencido de que el cielo / nos la quiso conceder / para enderezar mis pasos / por el cami-

no del bien» (Zorrilla, *Don Juan* 172). Aun juzgando que se tratara de un plural de modestia, ese pronombre plural «nos» manifestaba mayor amplitud mental y menor sentido posesivo que el «me» usado en el montaje, donde Francisco Rabal recitaba «convencido de que el cielo / me la quiso conceder…» (Zorrilla y Pérez 1h 33' 18").

Otros cambios observables en el grabado dramático se deben al esmero con que los usos lingüísticos se cuidaban en la televisión, de acuerdo con las normas del momento dictadas por la Real Academia Española. Así, se decidió enmendar a Zorrilla sus laísmos y sus leísmos[4], pero el empeño también dio lugar a alguna ultracorrección: el autor había empleado correctamente los demostrativos femeninos en la famosa escena de sofá «esta aura […] esa agua…» (Zorrilla, *Don Juan* 160), mientras que Francisco Rabal declamaba, muy claramente «*este aura que vaga … *ese agua limpia y serena… (Zorrilla y Pérez 1h 21' 46", 55").

También se aprecian retoques conducentes a evitar cacofonías, facilitar la dicción de los actores y suministrar naturalidad, lo que repercutiría en una mejor comprensión del texto por parte del espectador[5]. Se produce solo un caso de modificación motivada por un cambio lingüístico: Brígida pasa de ser llamada «beata» en el drama a «dueña» en el grabado dramático (Zorrilla, *Don Juan* 125; Zorrilla y Pérez 45' 59"), sin duda porque el primer calificativo no encajaba bien con el papel de alcahueta que se subraya en el montaje a través de la vestimenta negra, en contraste con la blanca de doña Inés, el pico de viuda en la toca y la gesticulación de la actriz, Tota Alba. Además, también habían cambiado las connotaciones del término desde que lo empleara el autor en el siglo XIX. En cambio, el término «dueña» era el propio de una viuda que atendiera a una doncella en el siglo XVI en que se ambientaban los hechos.

Por otra parte, en el grabado dramático se hallan algunos casos de modernización del lenguaje, como cuando, en la primera escena, Juanjo Meléndez en

4 «…del velo del desposorio / *la recorte una mortaja» (Zorrilla, *Don Juan* 84; Zorrilla y Pérez 16' 38"-16' 41"); «¿Y *la has dicho…?» (Zorrilla, *Don Juan* 127; Zorrilla y Pérez 46' 41"-46' 42"); «¿Es don Juan quien me *le envía? [Ese horario] / Yo no debo *tomarle … / *le tomaré» (Zorrilla, *Don Juan* 139; Zorrilla y Pérez Puig 59' 46"; 59' 49"; 1h 4").

5 «Dijo que entera / sabía de ambos la historia / y que tenía certeza / de que…» (Zorrilla, *Don Juan* 90) «Dijo que entera / sabía de ambos la historia / y tenía la certeza / de que…» (Zorrilla y Pérez 21' 14"-21' 19"); «Porque, pues vais a casaros… » (Zorrilla, *Don Juan*: 103), «y pues vais a casaros…» (Zorrilla y Pérez 33' 26"). «Más seguro así se está / y así se habla sin misterio» (Zorrilla, *Don Juan* 138); «… así se habla más seguro / y sin misterio» (Zorrilla y Pérez 59' 14"-59' 19"); «No desperdiciemos el tiempo» (Zorrilla, *Don Juan* 146) «el tiempo no malgastemos» (Zorrilla y Pérez 1h 8' 30"-1h 8' 31"); «…derecho / tiene en el claustro / de entrada» (Zorrilla, *Don Juan* 147) «derecho de entrada tiene en el claustro» (Zorrilla y Pérez 1h 10' 14"); «Habéis, don Juan, / dado a entrambos por el gusto» (Zorrilla, *Don Juan* 207) «Habéis, don Juan, / acertado en nuestros gustos» (Zorrilla y Pérez 2h 2' 53").

su papel de Ciutti imponía silencio con un «Pero calla» (Zorrilla y Pérez 11' 57") en lugar de con «Mas ¡silencio!» (Zorrilla, *Don Juan* 77). Quizás resalta la sustitución de una expresión obsoleta por otra más frecuente en los años sesenta, cuando Butarelli comentaba el diálogo mantenido con don Juan y, así, en vez de «…diciéndome / así como a la deshecha» (Zorrilla, *Don Juan* 90), Sepúlveda decía «uno es seguro que venga» (Zorrilla y Pérez 21' 26") con lo que se mantenía la forma del romance en que estaba escrita la escena.

En último término, cabe preguntarse si algunas variaciones se deben a errores inopinados de los actores, como cuando Francisco Rabal en lugar de «vendrá hoy a tu sepultura» (Zorrilla, *Don Juan* 189), pronuncia «dará hoy con tu sepultura» (Zorrilla y Pérez 1h 47' 53"-1h 40' 54") y, así, repetía el mismo verso en dos décimas distintas. También algún tuteo puede no ser signo de actualización del lenguaje para convertirlo en comprensible al espectador. Por ejemplo, Butarelli en la obra de Zorrilla trataba de vos al capitán Centellas «¿Vos por aquí? … / ¡Como hace tanto tiempo ya / que no os he visto!» (Zorrilla, *Don Juan* 87), pero José Sepúlveda, en su papel de hostelero, aunque primero le trataba de vos, luego le tuteaba «¡Como hace tanto tiempo ya / que no te he visto!» (Zorrilla y Pérez 19' 08"), tuteo que remachaba a continuación, añadiendo un pronombre al hablar al grupo de clientes, y «Pero diré lo que sepa» (Zorrilla, *Don Juan* 89), pasó a «Pero os diré lo que sepa» (Zorrilla y Pérez 20' 31"). Lo mismo cabe decir de cómo se trastocaba el orden de algunos versos y vocablos, sin modificación de la rima. Así, Francisco Rabal alteraba el orden de estos dos versos: «Búsquenle los reñidores / cérquenle los jugadores» (Zorrilla, *Don Juan* 96; Zorrilla y Pérez 26' 24"- 26'-27"), y los adjetivos de «Y si traéis terminantes / vuestras notas comprobantes» (Zorrilla, *Don Juan* 98; Zorrilla y Pérez 27' 33"-27' 37").

Ya se ha anunciado anteriormente que quedan muchos aspectos por analizar en esta versión. Basten estos para observar el método seguido a la hora de ponerse en la televisión de los años sesenta las piezas teatrales de otras épocas y en qué sentido se modificaban.

CONCLUSIONES

Se ha demostrado con los ejemplos anteriores cómo la versión de Pérez Puig para «Estudio 1» ajusta de modo estricto el texto del drama a los principios establecidos y propugnados por el régimen franquista, al tiempo que procura agilizarlo, y omitir términos, giros lingüísticos y aspectos extraños a los televidentes de los años sesenta. Por lo que respecta a las normas de censura, los arreglos se orientan a adecuar el texto a sus postulados e incluso a excederse en ellos: suprimir toda violencia en escena, salvar el dogma católico y evitar intervenciones de los personajes que pudieran confundir a los telespectadores en cuestiones de ortodoxia. En cuanto a los protagonistas, se eliminó toda identificación de don

Juan con Satanás, para mostrarlo como un hombre de comportamiento reprobable, pero no diabólico, y por tanto con la posibilidad de salvarse, mientras que determinados cortes sirvieron para descartar cualquier duda sobre ciertas virtudes de doña Inés promovidas en la época, como la disciplina y la obediencia a la autoridad. En relación con el lenguaje, procuraron corregirse laísmos y leísmos, aunque se cayó en alguna ultracorrección. Así mismo, se evitaron repeticiones de ideas y recapitulaciones de sucesos para conferir en lo posible mayor vivacidad a la sucesión de acciones, conforme al dinamismo secuencial al que el cine y la televisión habían acostumbrado al público.

OBRAS CITADAS

Aguló Díaz, Mª del Carmen. «Transmisión y evolución de los modelos de mujer durante el franquismo (1951-1970)». En José Manuel Trujillano Sánchez y José María Gago González (eds.), *Jornadas «Historia y fuentes orales». Historia y memoria del franquismo, 1936-1978*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 491-502.

Alonso Cortés, Narciso. *Zorrilla. Su vida y sus obras.* Tomo I, Valladolid, Ayuntamiento, 1916.

Baget, Josep Mª. *La historia de la televisión en España (1956-1975).* Barcelona, FeedBack, 1993.

Ballesteros Dorado, Ana Isabel. «Doña Leonor de Vargas entre censuras». *Acotaciones*, n. 33, 2014, pp. 11-29. https://www.resad.com

Ballarín Domingo, Pilar. *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX y XX).* Madrid, Síntesis, 2001.

Brown, Sandra L. «Lucifer and El burlador de Sevilla». *Bulletin of the Comediantes*, n. 26, 1974, pp. 63-64.

Calvo Carilla, José Luis. «Estudio 1 y otros dramáticos». En Antonio Anson Anadón (ed.), *Televisión y literatura en la España de la Transición*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico (CSIC), 2010, pp. 345-356.

Carvajo Vázquez, Judith. «Las mujeres en el franquismo (1965-1975): estructura y roles familiares femeninos». En Josefina Cuesta Bustillo (ed.), *Historia de las mujeres en España. Siglo XX.*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2003, pp. 185-222.

Catalina y del Amo, Severo. *La mujer.* Madrid, Espasa Calpe, 1968.

Corral, Enrique del. «Televisión. *Don Juan Tenorio*». *ABC,* 6 de noviembre 1966, p. 113.

Diego, Patricia. *La ficción en la pequeña pantalla.* Pamplona, Eunsa, 2010.

«*Don Juan Tenorio,* drama religioso-fantástico en dos partes, por don José Zorrilla». *La Censura*, n. 9, 1845, pp. 70-71.

Egido, Aurora. «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)». *Cuadernos de Teatro Clásico*, n. 2, 1988, pp. 37-54.

Fernández, Luis Miguel. *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975).* Salamanca, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 2014.

Fraga Iribarne, Manuel. «Normas de censura cinematográfica». *Boletín Oficial del Estado*, n. 58, 8 de marzo, 1963, pp. 3929-3930.

---. «Reglamento de Régimen Interior de la Junta de Censura de Obras Teatrales y las normas de censura». *Boletín Oficial del Estado,* n. 48, 25 de febrero, 1964, pp. 2504-2506. https://www.boe.es/boe/dias/1963/03/08

Gallego Méndez, Mª Teresa. *Mujer, Falange y franquismo.* Madrid, Taurus, 1983.

Garrido, Elisa (ed.). *Historia de las mujeres en España.* Madrid, Síntesis, 1997.

Llanos y Alcaraz, Adolfo. *La mujer en el siglo diecinueve. Hojas de un libro.* Madrid, Sanmartín, 1964.

Pascual de Sanjuán, Pilar. *La familia. Cartas a una madre sobre la educación de sus hijos. Con una carta-prólogo de Fernán Caballero.* Barcelona, Juan y Antonio Bastinos, 1885.

«Programas de Televisión. Miércoles 22. Programa nacional». *ABC,* n. 18801, 22 de junio, 1966, p. 126. http://hemeroteca.abc.es/nav/N

«Programas de Televisión. Miércoles 3. Programa nacional». *ABC,* n. 3 de noviembre, 1965, p. 106. http://hemeroteca.abc.es

Rodríguez Merchán, Eduardo. «Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: Estudio 1 de TVE». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico,* n. 20, 2014, pp. 267-279. https://revistas.ucm.es

Suárez Miramón, Ana. «Las producciones televisivas de teatro clásico». En José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Dolores Romero López (eds.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX,* Madrid, Visor, 2002, pp. 571-596.

Zorrilla, José. *Recuerdos del tiempo viejo.* Barcelona, Imprenta de los hijos de Ramírez y Compañía, 1880.

---. *Don Juan Tenorio.* Ed. de Luis Fernández Cifuentes, estudio preliminar de Ricardo Navas Ruiz, Barcelona, Crítica, 1993.

---. y Gustavo Pérez Puig. *Don Juan Tenorio.* Pers. Francisco Rabal, Conchita Vasco, Juanjo Menéndez, Tota Alba. Estudio 1. Madrid, Radio Televisión Española, 1966. *RTVE.es A la Carta.* http://www.rtve.es.

Gustavo Adolfo Bécquer, Luis Cernuda, Fernando Ortiz: un diálogo intertextual

Marina Bianchi
Università degli Studi di Bergamo

1. PREMISAS: BREVE PRESENTACIÓN DE FERNANDO ORTIZ Y JUSTIFICACIONES DE SU FILIACIÓN LITERARIA[1]

Desde las teorías sobre la intertextualidad,[2] en nuestro trabajo analizaremos el legado literario de poeta tardorromántico Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla 1836-Madrid 1870) en los versos de un autor que empieza a publicar durante la Transición, Fernando Ortiz (Sevilla 1947-2014), pasando inevitablemente por el eslabón intermedio de Luis Cernuda (Sevilla 1902-Ciudad de México 1963), de la Generación del 27. Los tres comparten la ciudad de origen, el tono

[1] Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal «Poéticas de la Transición (1973-1982)», financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación/FFI2017-84759-P.

[2] Una vez más, entendemos la intertextualidad no solo como relación directa de la obra con sus fuentes, sino también como resonancia de la tradición literaria, como presencia implícita de las voces canonizadas procedentes del pasado, que a veces hablan a pesar de la voluntad del autor. Estas siempre van acompañadas por la originalidad que surge de la experiencia personal, de acuerdo con el concepto de palabra en el tiempo de Antonio Machado (100), según quien en el verso repercute el contexto privado e histórico en el que el escritor se mueve. Inevitablemente, la intertextualidad remite a las teorías sobre la dimensión social del lenguaje, la polifonía y el dialogismo de Mijaíl Bajtín (15, 278-279), quien rechaza la posibilidad de una palabra individual en favor de la lengua literaria como asimilación de voces anteriores; a la de Roland Barthes (17), para quien al nacer llegamos a un mundo donde ya todo ha sido nombrado y el poeta se asienta en un código previo a él; a la de Julia Kristeva (66-67), quien forja la denominación de intertextualidad en 1969, afirmando que el texto es un mosaico de citas absorbidas y reelaboradas, a menudo de forma implícita; a la de Gérard Genette (9-10), cuya transtextualidad incluye distintos tipos de relaciones entre obras literarias.
Octavio Paz remarca además (174-175): «El poeta no escucha una voz extraña, su voz y su palabra son las extrañas: son las palabras y las voces del mundo, a las que él da nuevo sentido». En esto reside la habilidad del escritor: tiene que ser un buen lector, para arrojar nueva luz y sentido sobre las voces de la tradición que hablan en él, o digerirlas, en palabras de Paul Valéry (478), integrando el robo con su sentir hasta transformarlo en algo distinto, como aconseja Thomas Stearns Eliot (125).

confesional de un intimismo hondo y sincero, el culto por los maestros de la tradición literaria y la propensión por la palabra rítmica, precisa y sin embargo comprensible, casi coloquial, como corrobora Ortiz en su *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*: «Nadie ignora que con Bécquer comienza la poesía moderna en nuestra lengua, abandonándose la elocuencia retórica a lo Núñez de Arce para escribirse en un lenguaje más desnudo y sencillo» (15). A su vez, continúa el poeta: «Como lo hicieron en su momento Bécquer y Juan Ramón, puede decirse sin temor a exageraciones que Cernuda ha renovado el espíritu y la letra de la poesía en castellano» (36).

Pese a ello, lo que nos interesa en esta ocasión tiene que ver no tanto con la forma sino con el fondo común a los tres: el protagonismo del *tempus fugit*, del recuerdo, del amor, de la alternancia emocional de luz y sombra, de la lucha contra lo inefable, de «la memoria del amor y el aprendizaje de la desolación» —palabras que Ortiz usa en su descripción de otro andaluz excelente, Vicente Núñez, en su *Contraluz de la lírica* (108). Además, cada uno en un momento diferente, los tres se preocupan por «encontrar el lugar del poeta en el mundo» (160), retomando la expresión que Enrique García-Máiquez emplea para Bécquer, definiéndolo el «primer poeta contemporáneo» español (160).

Por su parte, Ortiz, poeta de reconocido prestigio, crítico de indudable calidad, ensayista imprescindible para conocer la lírica española contemporánea y excelente articulista, además de ganador del Premio Andalucía de periodismo en 1978, del Premio José María Pemán de artículos periodísticos en 1989 y del Premio Nacional de Poesía Vicente Núñez en 1991, es ante todo un aficionado lector de los poetas que lo han precedido y de sus contemporáneos, no solo españoles, y un gran conocedor del entorno literario en el que se mueve. Desde la dimensión intimista, sus versos cantan el tiempo que lo arrasa todo, excepto los recuerdos, y la derrota del hombre que no tiene otra opción sino la de sucumbir frente a su carrera; sin quejas excesivas, prefiriendo alternativamente un tono discreto y resignado o irónico y jocoso, sus palabras familiares, pero elegantes, musicales y medidas con cuidado, hacen que su poesía se asiente en la línea elegíaca finisecular, heredera de *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda y de la Generación del 50.

La poesía es para Ortiz un deseo de autenticidad, un intento de ver más a fondo, una búsqueda para entender la realidad, pero se trata de una contemplación reflexiva que no olvida su espíritu andaluz, con la luz de esas tierras como símbolo del edén perdido que alumbra la sombra del tiempo que pasa, con la actitud vitalista que no deja de acompañar la elegía de las pérdidas, con el yo que filtra lo trascendente y metafísico desde lo existencialista, con la conciencia de pertenecer a la modernidad de *La estirpe de Bécquer* (Ortiz). Recupera así la tradición que pasa por la metáfora barroca de Góngora, por la actitud romántica del mismo Bécquer, por la búsqueda de la palabra exacta y esencial

de Juan Ramón Jiménez, por la ironía sutil típica de la tradición popular del sur de España, llega a los andaluces de la Generación del 27 que la hacen suya modernizándola y luego a la Generación del 50 que le añade la palabra familiar y directa, abriéndose además a la literatura europea, sobre todo a la inglesa. Por supuesto, esto es reconsiderado y reinterpretado desde la percepción íntima, desde la visión original y desde la sensibilidad por el ritmo del verso de Ortiz.

Poeta culto, pero no culturalista, elabora con naturalidad los versos de los antepasados, de los que calca con rigor las formas métricas, para devolverlos desde la sobriedad de la palabra y, sobre todo, desde un punto de vista personal y muy actual. Confirma él mismo: «Uno escribe poesía porque ha leído poesía y en el acto creador todo poeta está teniendo presentes, [...], a sus poemas preferidos» (en Robles 34). Como apunté parcialmente en mi artículo «Del yo y sus espejos: la herencia de T. S. Eliot en la "Autobiografía poética" de Fernando Ortiz» (Bianchi, «Del yo y sus espejos...» 7), entre sus innumerables maestros aparecen: desde España, Fray Luis de León, Francisco de Aldana, Garcilaso, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, los poetas del barroco sevillano cercanos a los metafísicos ingleses —Juan de Arguijo, Andrés Fernández de Andrada, Francisco de Medrano—, Blanco White, Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Pablo García Baena y el grupo *Cántico*, Blas de Otero, José Hierro, Juan Gil-Albert, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma; de otros países, Thomas Stearns Eliot, Jorge Luis Borges, Konstantinos Petrou Kavafis, Ezra Pound. Entre ellos, sin duda las presencias dominantes y más persistentes son Cernuda, a su vez muy influido por Bécquer, Gil de Biedma, Brines y Eliot. A veces las fuentes se explicitan en los epígrafes, otras son ecos percibidos en la memoria del lector o conceptos metafísicos que Ortiz retoma de sus maestros.

2. BIO-BIBLIOGRAFÍA DE FERNANDO ORTIZ[3]

Si Bécquer y Cernuda no necesitan presentaciones, quizás convenga repasar brevemente la vida y la obra del poeta más reciente. Fernando Ortiz Sánchez nace en Sevilla el 8 de marzo de 1947; desde que aprende a leer, descubre a los clásicos de la literatura universal guardados en la biblioteca paterna, lecturas que alimentan su temprana inclinación por la poesía. En 1967, se va a Madrid para estudiar Ciencia Políticas, pero pronto abandona sus estudios para trabajar en Televisión Española como corrector de estilo de los guiones traducidos; en 1971, obtiene el diploma de la Escuela Nacional de Documentalista y lo nombran Bibliotecario de Televisión Española. Desde el año siguiente, forma

[3] Para más detalles, véase Bianchi (en Ortiz, *Pasos* 5-10) y la «Cronología» del mismo Ortiz (en Ortiz y Velázquez 25-28).

parte de la redacción de la revista madrileña *La Estafeta Literaria* (1944-2001), firmando tanto poemas como reseñas, y colabora con *Poesía Española* (Madrid 1952-1977),[4] dirigida por José García Nieto, y con *Ínsula* (Madrid 1946-hoy), cuyo director es en aquel momento el amigo José Luis Cano.

En 1974, Ortiz conoce a Francisco Brines y lo elige como maestro fundamental para su aprendizaje poético. El mismo año, Televisión Española lo destina a Sevilla, donde sigue trabajando hasta 1993, cuando la deja por problemas de salud. Mientras tanto, entre 1974 y 1976, es miembro de la asociación cultural Club Gorka y colabora con la primera revista andaluza de información general con planteamientos democráticos: *La ilustración regional* (Sevilla 1974-1976). Junto con Abelardo Linares, en 1978 funda la conocida revista literaria *Calle del Aire* (Sevilla, 1978)[5] y la relativa colección de libros; el mismo año, ve la luz su primer poemario: *Primera despedida* (1978). Entre 1979 y 1981, Ortiz trabaja en la edición de la *Gran Enciclopedia de Andalucía* (1978-1981), coordinada por Manuel Ángel Vázquez Medel, encargándose de la mayoría de las entradas sobre los poetas de los siglos XIX y XX. En los años siguientes, escribe artículos de crítica literaria para la sección «Libros» de la edición nacional del periódico *El País* y colabora con la revista literaria jerezana *Fin de siglo* (1982-1986). En esta temporada, sale su segundo libro de poesía, *Personæ* (1981), dedicado al amigo Pablo García Baena, seguido por *Vieja amiga* (1984).

En 1985 es nombrado jurado del Premio de la Crítica y miembro del directivo de la Asociación Española de Críticos Literarios, dimitiendo de ambas en 1990; mientras tanto, se publican los poemarios *Marzo* (1986) y *La ciudad y sus sombras* (1986). En los años noventa, Ortiz nos regala el mayor número de libros en verso: se editan *Recado de escribir* (1990), *Un funcionario* (1991) y *El verano* (1992); a continuación, ve la luz la poesía completa hasta 1993, recogida en *Vieja amiga (1975-1993)* (1994), seguida por los poemarios *Moneditas* (1996) y *Posdata* (1999). El siglo XXI se abre con cuatro antologías: *Poetas en Sevilla. Antología poética de Fernando Ortiz*, (2002), *Versos y años. Poesía 1975-2003* (2003), *Galería de Espejos* (2007) y la edición ampliada de *Vieja amiga. Poesía (1975-2008)* (2008).

En 2010, le diagnostican a Ortiz un adenocarcinoma pulmonar y la posibilidad concreta de que se acerque el punto final gana espacio en su obra, aunque comentado con la ironía y el fino sarcasmo que nunca le faltan. Con optimismo y sin perder el ánimo, encuentra en la escritura una aliada en su lu-

4 La revista cambia su denominación en las que se consideran sus tres épocas: *Poesía Española* (Madrid, 1952-1971), luego *Poesía Española e Hispanoamericana* (1971) y finalmente *Poesía Hispánica* (1971-1977).

5 Aunque lleva impresa la fecha de 1977, el único número publicado salió en 1978, como me confirmó oralmente el mismo Fernando Ortiz.

cha contra lo que el suele llamar «el bicho»: el año siguiente se editan *Poesía de una vida. Antología poética 1978-2011* (2011) y el poemario *Miradas al Último Espejo (Poesía 2007-2010)* (2011), seguido por *Después del siglo XX* (2012) y *Plática* (2012). Sus últimas composiciones se hallan recogidas en la antología publicada en Argentina, *Pasos que se alejan. Antología poética 1978-2013*, surgida de una intensa colaboración entre el autor y yo. Finalmente, el amigable intercambio de correos electrónicos en verso entre Ortiz y el joven amigo José Manuel Velázquez se publica en mi edición del *Epistolario en verso (2012-2013) entre José Manuel Velázquez y Fernando Ortiz* (2014), en la Colección El Duende de la revista italiana *Quaderni Ibero Americani.*

Con ocasión del Día del Libro 2011, la Red Internacional de Universidades Lectoras y el Taller de Poesía del Máster de Escritura Creativa de la Universidad de Sevilla rinden homenaje a Ortiz, tanto por su obra creativa como por sus aportaciones críticas en libros como: *Introducción a la poesía andaluza contemporánea* (1981), *La estirpe de Bécquer* (1982), *El elefante en la cristalería* (1984), *La caja china* (1993), *Verso y glosa* (1996), *Contraluz de la lírica* (1998) y *Lírica andaluza contemporánea* (2007).

3. LA DEFINICIÓN DE LA POESÍA EN BÉCQUER, CERNUDA Y ORTIZ

En primer lugar, la comparación de los tres escritores pasa por su concepción de la poesía. Como es sabido, para Bécquer el verso mana de la acción conjunta de la inspiración y de la razón, como afirma en la rima «III» (Bécquer 110-113), o, lo que es lo mismo, de la imaginación y de la inteligencia, como se lee en la «Introducción sinfónica» (Bécquer 106-107). El primer elemento se encarga de guardar las ideas, sobre las que es imprescindible la acción inicial del tiempo y de la memoria, antes de que la segunda fuerza entre en acción para sistematizarlas. Al describir la imaginación, una de las estrofas de la rima «III» reza (Bécquer 111):

> Memorias y deseo
> de cosas que no existen
> accesos de alegría
> impulsos de llorar.

Frente al desorden de los recuerdos que despiertan el anhelo de volver a los momentos felices, la inteligencia se encarga de organizar las ideas, de darles palabras y ritmo, para que el poema tome forma, como explica la misma rima «III» (Bécquer 111-112):

> Inteligente mano
> que en un collar de perlas

consigue las indóciles
palabras reunir,

armonioso ritmo
que con cadencia y número
las fugitivas notas
encierra en el compás,

[…]

atmósfera en que giran
con orden las ideas,
cual átomos que agrupa
recóndita atracción.

Igualmente, para Cernuda, el verso tiene que dar cuenta del recuerdo del amor, como sugiere el final del poema «X» de *Donde habite el olvido* (*La realidad* 102):

Pesa, pesa el deseo recordado;
fuerza joven quisieras para alzar nuevamente,
con fango, lágrima, odio, injusticia,
la imagen del amor hasta el cielo,
la imagen del amor en la luz pura.

Según el miembro más intimista de la Generación del 27, la imposibilidad de la coincidencia de realidad y deseo, es decir, de vivir plenamente un amor que no esté destinado al fracaso, se vuelve constante razón de sufrimiento y de muerte. Como Bécquer, Cernuda concibe entonces el canto como lugar que custodia el dolor amoroso, como corrobora «Déjame esta voz» de *Los placeres prohibidos* (81):

Me ahogué en fin, amigos;
ahora duermo donde nunca despierto.
No saber más de mí mismo es algo triste;
dame la guitarra para guardar las lágrimas.

Por supuesto, en Cernuda también aparece el afán ordinativo de la inteligencia que «se abre entre el engaño» en «Noche del hombre y del demonio», de *Como quien espera el alba*, donde el ser humano declara en su tercera intervención en el diálogo con el maligno (231-232):

El amargo placer de transformar el gesto
en son, sustituyendo el verbo al acto,
ha sido afán constante de mi vida.
Y mi voz no escuchada, o apenas escuchada,
ha de sonar aún cuando yo muera,
sola, como el viento en los juncos sobre el agua.

Notemos que el penúltimo verso citado introduce otro aspecto: la poesía sobrevive tras la muerte del hombre, tema sobre el que volveremos más adelante.

De acuerdo con los dos maestros, Ortiz considera que la palabra poética es la trascripción del deseo y del recuerdo, que para los tres autores coincide con los sueños: «Cómo contarte que el presente es vano / si tu presencia no le da constancia» (*Pasos* 79), escribe en «Viene el invierno», de *Marzo*. Lo corroboran también los versos de «*Verbvm*», de *Primera despedida* (*Pasos* 49):

Pero la mente aún lúcida confía en la palabra
pues es ella la cifra de todo lo que amamos:
la caricia del agua y el olor de la yerba,
nuestras lejanas lágrimas en la infancia perdida
y hasta el dorado sueño de que quizá retorne
el violento perfume de la dicha.

Como en Bécquer y en Cernuda, en Ortiz la transcripción del deseo aparece acompañada por el oficio organizativo y estructurador, como leemos en «La poesía», de *Marzo* (*Pasos* 85):

¿Qué era para ti la poesía?
Tintineo de palabras, alabeadas sílabas,
el ritmo mágico del verso,
un oficio sutil, un sí no es docto.
Paraísos no hay más que los perdidos
—lo dice Marcel Proust—
y el poema el espejo donde se reflejaban.
¿Qué es para ti hoy la poesía?
Recuerdo un verso de Cernuda:
«Deseo, a quien rendida la ocasión le sigue».
El poder del deseo hace el poema,
devuelve sangre a las sombras del Hades,
sean entes de ficción,
seas, tú, lector, o quien ahora, sin fe ni certidumbre, escribe.

Los tres comparten entonces la necesidad de sedimentar las emociones vividas en la confusión de la memoria, para que, cuando salgan, el genio se encargue de organizarlas metódicamente, subyugándolas a las formulas métricas. Como adelantamos más arriba, otro elemento común es la esperanza, aunque titubeante en la trayectoria creativa de los tres, en la supervivencia de la poesía tras la muerte del ser humano, como sugiere la rima «IV» de Bécquer: «podrá no haber poetas, pero siempre / habrá poesía» (113). El autor de la Generación del 27, además de corroborarlo en los citados versos de «Noche del hombre y del demonio», de *Como quien espera el alba* —«Y mi voz no escuchada, o apenas escuchada, / ha de sonar aún cuando yo muera» (Cernuda 232)—, lo remarca también en «El poeta y la bestia», de *Díptico español*: «Palabra de poeta refleja sombra viva» (Cernuda 355). A su vez, Ortiz exclama en «Palabras al viento», uno de los inéditos incluidos en *Pasos que se alejan*: «Quien desafía la muerte / dice palabras al viento» (214); y en «El soneto que ves», de *Plática*, tras describir con sarcasmo la enfermedad que le está acortando la vida, escribe: «¿Y qué hace el insensato? Pues cantar / y escribir el soneto que ahora ves» (Ortiz, *Pasos* 200).

4. EL *TEMPUS FUGIT* Y EL *CARPE DIEM*

Mientras la memoria se encarga de asentar las ideas y las emociones a lo largo de los años para que puedan dar sus frutos y volverse eternas en el verso, el hombre se acerca cada día más a su final, por efecto del fluir temporal. Entre los avisos de Bécquer, el más conocido es sin dudas el de la rima «LXVI», una reflexión metafísica sobre el origen y el destino humanos en la que, tras preguntarse adónde va, el sujeto lírico contesta: «el mas sombrío y triste / de los páramos cruza» (153); también merece la pena citar la rima «XXVII», con la anáfora del «Antes que tú me moriré» (136) de las primeras dos estrofas y la referencia al inevitable hado de la penúltima (137):

Allí donde el murmullo de la vida
temblando a morir va,
como la ola que a la playa viene
silenciosa a expirar.

Contrapuesta a la muerte, la vida recobra sentido en el amor, que siempre merece la pena pese al dolor que provoca, concepto que Bécquer, quien fundamenta su poesía en el recuerdo del sentimiento y en la angustia que este conlleva, explicita en el final de la rima «LVI» (155):

¡Ay, a veces me acuerdo suspirando
del antiguo sufrir!

Amargo es el dolor, ¡pero siquiera
padecer es vivir!

La amargura de la rima «LVI» de Bécquer, donde el sujeto lírico se sentía vivo en su temprana edad ahora perdida, influye en su digno heredero de la Generación del 27, puesto que en el mismo poema «Noche del hombre y su demonio» encontramos también la idea del sentimiento que provoca penas; sin embargo, estas no merman su valor (Cernuda 233):

Por si alguno pretende que me quejo: es más digno
sentirse vivo en medio de la angustia
que ignorar con los grandes de este mundo,
cerrados en su limbo tras la puerta de oro.

De la misma manera, en Ortiz, lo que interesa al acercarse el momento final es saber aceptarlo como inexorable epílogo y, recordando la teoría de Bécquer (155) y de Cernuda (77), tener conciencia de que ha vivido, como corrobora el final del soneto «Tabaco y salud», de *Miradas al último espejo*: «Esto empieza a importarme ya un adarme. / Mi vida tuvo gozos, también daños. / Al fin todos entramos en lo oscuro» (*Pasos* 178). A pesar de la vaga esperanza que al parecer se respira en la ironía de este terceto, Ortiz remarca constantemente que los pasos vitales están contados y que no se puede evitar que el tiempo cumpla con su promesa de llevar el hombre hacia la muerte, concepto expuesto en «Peregrino» (*Miradas al último espejo* 77):

Nadie ignora que el mundo es un camino
y muy poco sabemos además,
aparte de que nunca hay vuelta atrás
y de que aquí está nuestro destino.[6]

En la visión fatalista de Ortiz, quien se despide de la vida desde el primer libro, la única certeza del peregrino es su viaje: luego no queda nada sino el precio de la muerte; por esta razón el hombre tiene que aprovechar el tiempo a su disposición, regalo recibido a su pesar. Por ende, en «El mapa y el calendario de *Vieja amiga*, el escritor canta los «rostros, / nombres, calles y ciudades» que «atrás van

[6] Por supuesto, el poema de Ortiz remite además a la composición n. «XXIX» de los «Proverbios y cantares» de *Campos de Castilla* de Antonio Machado, que reza: «Caminante, son tus huellas / el camino, y nada más; / caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. / Al andar se hace camino, / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar. / Caminante, no hay camino, / sino estelas en la mar» (86).

quedando» (*Pasos* 63) en el viaje del vivir. Todo acontece en el tiempo, de manera que el edén perdido de la inocencia infantil, el presagio de la muerte en la senectud, el amor y la amistad que acompañan al hombre a lo largo de la vida, la tradición que alimenta a los que viven en el presente, la ciudad que es a la vez símbolo de la niñez y de los grandes poetas que en ella nacieron son ramas que pertenecen al mismo árbol: el tronco que las rige es el inexorable avance de los años. Entre las muchas influencias que actúan en Ortiz acerca del *tempus fugit* y del *carpe diem*, de Bécquer cabe destacar aquí el «no volverán» (145) de la conocida rima «LIII» o las «fugaces horas / del pasado» (146) de la rima «LIV»; de Cernuda, recordemos el «Antes que la sombra caiga, / aprende cómo es la dicha» (222) de «Los espinos», perteneciente al libro *Como quien espera el alba*. Asimismo, detrás del verso de Ortiz que abre la sextina «Llave de niebla», del poemario *Personæ* —«Nunca sabremos nada sobre el tiempo» (*Pasos* 51)— resuena la herencia de lo que Cernuda expresa en «Tiempo de vivir, tiempo de dormir», de *Díptico español* (364):

> Encanto de estar vivo, el hombre
> sólo siente en raros momentos
> y aún necesita compartirlos
> para aprender la sombra, el sueño.

5. UN COMPLEJO DIÁLOGO INTERTEXTUAL SOBRE EL OLVIDO

Otro elemento que acomuna a los tres autores es el olvido; sobre el tema, entre los muchos ejemplos de diálogos intertextuales en los que Ortiz remite a Bécquer y a Cernuda, involucrando además a otros nombres de la tradición poética sevillana, tenemos «Caballero veinticuatro», de *Personæ*, cuyo título se debe a la veinticuatría de Sevilla de Juan de Arguijo. Ortiz aclara cómo interpretar la influencia de la tradición en el epígrafe: «Los restos de Arguijo descansan cerca de la tumba de Bécquer, ante la que tantas veces meditó Cernuda». Se trata de herencias analizadas brevemente por Antonio M. Sánchez (en Barón 149-150), con quien no estamos del todo de acuerdo, y por nosotros mismos (en Ortiz, *Pasos* 15-18); pese a ello, aún queda algo por descubrir.

En nuestra opinión, las primeras dos estrofas de Ortiz evocan a Arguijo, remitiendo al soneto del autor barroco donde el sujeto lírico declara buscar la luz de la verdad tras haber vivido en el desengaño. Reza el poema de Arguijo (33):

> Pues ya del desengaño la luz pura
> descubre el vano error de mi cuidado,
> y de el camino que escogí engañado.
> Me reduce a otra senda más segura:

¿Cómo no rompo el lazo, que en tan dura
prisión me tiene gravemente atado?
¿Por qué tardo? ¿Qué espero sepultado
del ciego olvido en la región oscura?

¡Afrentoso temor, tarda pereza!
Que estorbáis la Victoria al desengaño,
ríndase a su valor vuestra porfía.

No se diga, culpando mi flaqueza,
al que atrevido se arrojó en su daño:
para seguir el bien faltó osadía.[7]

Juan de Arguijo canta en primera persona el descubrimiento del error de haber elegido el camino de la ilusión: tras darse cuenta de la equivocación, se pregunta acerca de su tardanza en cambiar de actitud y se reprocha su falta de osadía para enfrentarse a la verdad del olvido y de la muerte. En su turno, en la rima «LXVI», el sujeto lírico de Bécquer se interroga sobre su origen en la primera estrofa y sobre su destino en la segunda, proporcionando en cada una indicios para que el lector encuentre las respuestas, hasta remitir de forma explícita a la defunción (153):

¿De dónde vengo? El más horrible y áspero
de los senderos busca;
las huellas de unos pies ensangrentados
sobre la roca dura;
los despojos de un alma hecha jirones
en las zarzas agudas,
te dirán el camino
que conduce a mi cuna.

¿Adónde voy? El más sombrío y triste
de los páramos cruza,
valle de eternas nieves y de eternas
melancólicas brumas.
En donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba.

[7] Adaptamos aquí la ortografía a las reglas actuales.

En el pesimismo cósmico de estos versos de Bécquer, tras una existencia difícil y hostil desde el principio, el fallecimiento conllevará la soledad y el olvido. La perspectiva se vuelve más optimista en el conocido poema «I» que abre *Donde habite el olvido* de Cernuda, cuyo íncipit evoca la rima de Bécquer y se cierra describiendo la muerte como liberación final del deseo y, por ende, del sufrimiento que conlleva por ser inalcanzable (Cernuda 95-96):

Donde habite el olvido,
en los vastos jardines sin aurora;
donde yo sólo sea
memoria de una piedra sepultada entre ortigas
sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.

Donde mi nombre deje
al cuerpo que designa en brazos de los siglos,
donde el deseo no exista.

[…]

Donde penas y dichas no sean más que nombres,
cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo;
donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,
disuelto en niebla, ausencia,
ausencia leve como carne de niño.

Allá, allá lejos;
donde habite el olvido.

Finalmente, Ortiz evoca en las primeras dos estrofas a Arguijo, cuya figura no consideramos fantasmal, como asevera Sánchez, sino negra y grave como metáfora de la desgracia del hombre maduro que ha descubierto la verdad del acercarse del momento último, y «oscura» como la región «del ciego olvido» del soneto del autor barroco. Tras preguntar dónde encontrará una ilusoria quietud terrenal, en el cierre, Ortiz explicita el destino final del viaje, citando a Bécquer y a Cernuda; leamos el poema (*Pasos* 55):

Envuelto en negra capa,
a la hora que las campanas con grave asombro
advierten la caída de la tarde,
camina el caballero como sombra
por calles donde el viento se pierde en los adarves.

¿Irá a la Iglesia de la Compañía,
a la conversación discreta de unos pocos,
al comento y lectura de unos versos latinos
donde hallar el sosiego
que enturbian comerciantes, notarios, acreedores?

¿Dónde va el caballero
con paso que se alza sobre el gris de las horas?
Allá, allá lejos;
donde no existe olvido,
junto a su hermano en la melancolía,
a cumplir su destino más secreto y más libre.

Según Sánchez, el tercer verso de la última estrofa de Ortiz (en Barón 150):

> […] nos hace saltar de Arguijo a Cernuda y el verso siguiente produce la revelación al no encontrar la continuación cernudiana al verso anterior. Nos viene así a la memoria el verso de Bécquer que Cernuda tomó para su libro *Donde habite el olvido*.

Al contrario, creemos que la secuencia en que las fuentes aparecen es la cronológica, sugerida también en el epígrafe de Ortiz: en la primera estrofa aparece el «Caballero veinticuatro» en su «región oscura» y con la pesadumbre del olvido de la que no puede huir; en la segunda se introduce la pregunta acerca del destino del viaje, que recuerda inevitablemente a Bécquer, lo que se vuelve patente al principio de la tercera. Finalmente, se citan las palabras exactas de Cernuda —«Allá, allá lejos»— para luego presentar una variación del verso que éste comparte con Bécquer: frente al «donde habite el olvido» de los dos, Ortiz propone una nueva versión inesperada de «donde no existe olvido». De esta manera, el autor más reciente da muestra de cómo el mismo motivo que sigue vivo en la áurea cadena de la palabra poética heredada evoluciona en cada momento histórico, enriqueciéndose de nuevos matices, actualizaciones e interpretaciones. Si Arguijo quiere luchar contra el olvido, Bécquer no encuentra remedio y en él descansa y Cernuda halla en él la libertad de la esclavitud del deseo que no coincide en vida con la realidad, en su turno, Ortiz descubre la solución que el más antiguo del grupo ansiaba: en el lugar al que todos se dirigen «no existe olvido». Las reflexiones de cada uno proceden en el tiempo como voces de la tradición: aunque surgen de una misma inquietud metafísica, progresan en el trayecto en cuyos pasos los distintos desenlaces sedimentan y se incorporan en las reflexiones posteriores de quien las recibe y las reelabora según su sentir.

6. CONCLUSIÓN: UNA POÉTICA CONSTRUIDA DESDE LAS VOCES DE LA TRADICIÓN

Junto con la reescritura de los antepasados desde la visión actual, la marca original que confiere innovación a la obra de Ortiz depende en gran medida de la dimensión intimista: a pesar de que el poeta afirma al comienzo de su prólogo a *Pasos que se alejan* (37) que la biografía del poeta no es esencial, de ella brotan los versos, trascripción de lo observado, aprendido, experimentado y sentido en el viaje de la existencia. De nuevo estamos ante una característica común a los tres escritores, puesto que, como es sabido, Bécquer se diferencia de los románticos anteriores por su mayor intimismo, lo mismo que Cernuda debe su peculiaridad al máximo grado de involucramiento personal. En este sentido, Ortiz recupera además la idea machadiana[8] de la «palabra en el tiempo» (Machado 100): el verso es reflejo del momento histórico en el que vive el autor, pero lo es de igual manera de su entorno inmediato, de lo que él conoce directamente y de sus emociones particulares.

La sedimentación de las voces procedentes del pasado también forma parte de la experiencia biográfica del escritor, que tiene que ser ante todo un buen lector: la tradición es algo vivo, que adiestra al poeta siendo su origen y su circunstancia, volviéndose parte integral de su creación. En otras palabras, la herencia literaria que habla detrás del autor conforma su escritura como la niñez en la educación del ser humano. Además, la tradición le confiere autoridad y valor, como señala el mismo Ortiz en «Si mi palabra vale viene de ellos» (*Pasos* 171), de *Miradas al último espejo*, porque se encarga de mantener viva la poesía en el tiempo, en una «áurea cadena» que «se nos entrega para que nosotros pasemos ese legado a quienes nos sucedan» (Ortiz, «Acerca de mi proceso» 18): una obra de calidad debería aspirar a volverse universal y a formar parte del legado para los escritores futuros, como las rimas de Bécquer lo son para Cernuda y los versos de este último para Ortiz.

OBRAS CITADAS

Poesía de Fernando Ortiz

Ortiz, Fernando. *Primera despedida.* Sevilla, Editorial Católica, Col. Aldebarán, 1978.
---. *Personæ.* Sevilla, Calle del Aire, 1981.
---. *Vieja amiga.* Madrid, Trieste, 1984.

[8] Lo confiesa el mismo Ortiz en la ya citada entrevista de María Ángeles Robles (34): «Uno escribe lo que vive. La poesía, lo decía Machado, es palabra en el tiempo».

---. *Marzo*. Madrid, Trieste, 1986.
---. *La ciudad y sus sombras*. Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1986.
---. *Recado de escribir*. Sevilla, Renacimiento, 1990.
---. *Un funcionario*. Málaga, Suplementos de *Galeote*, 1991.
---. *El verano*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1992.
---. *Vieja amiga (1975-1993)*. Granada, Ed. Comares, Col. La Veleta, 1994.
---. *Moneditas*. Valencia, Pre-Textos, 1996.
---. *Posdata*. Valencia, Pre-Textos, 1999.
---. *Poetas en Sevilla. Antología poética de Fernando Ortiz*. Sevilla, Ayuntamiento, 2002.
---. *Versos y años. Poesía 1975-2003*. Ed. del autor, introd. de Emilio Barón, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Col. Vandalia – Serie Mayor, n. 7, 2003.
---. *Galería de Espejos*. Ed. y notas de Antonio M. Sánchez, Madrid, Hiperión, 2007.
---. *Vieja amiga. Poesía (1975-2008)*. Ed. del autor, Córdoba, Ed. Almuzara, 2008.
---. *Miradas al Último Espejo. (Poesía 2007-2010)*. Prólogo de Francisco Brines, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011.
---. *Poesía de una vida. Antología poética 1978-2011*. Ed. del autor, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011.
---. *Después del Siglo XX*. Sevilla, Isla de Siltolá, 2012.
---. *Plática*. Prólogo de José Julio Cabanillas, Sevilla, Fundación Altair, 2012.
---. *Pasos que se alejan*. Ed. de Marina Bianchi, Buenos Aires, Viajera Editorial, 2013.
Ortiz, Fernando y Velázquez, José Manuel. *Epistolario en verso (2012-2013) entre José Manuel Velázquez y Fernando Ortiz*, ed. de Marina Bianchi, Roma, Nuova Cultura, col. El Duende, n. 6, 2014.

Ensayos de Fernando Ortiz

Ortiz, Fernando. *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*. Sevilla, Calle del Aire, 1981.
---. *La estirpe de Bécquer*. Jerez de la Frontera, Libros Fin de Siglo, 1982. [2.ª ed. corregida y aumentada: Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, col. Biblioteca de la Cultura Andaluza, n. 20, 1985].
---. *El elefante en la cristalería*. Sevilla, Alfar, 1984.
---. *La caja china*. Valencia, Pre-Textos, 1993.
---. *Verso y glosa*. Valencia, Pre-Textos, 1996.
---. *Contraluz de la lírica*. Ed. e introd. de José Mateos, Valencia, Pre-Textos, 1998.

---. *Lírica andaluza contemporánea*. Córdoba, Ed. Almuzara, 2007.

---. «Acerca de mi proceso de creación poética». *El Maquinista de la Generación*, separata *Fernando Ortiz, poesía de una vida*, n. 20-21, mayo 2011, pp. 18-23.

Otros textos citados

Arguijo, Juan de. *Sonetos de Don Juan de Arguijo veinticuatro de Sevilla*. Sevilla, Imprenta de Álvarez I Compañía, 1841.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986.

Barón, Emilio (ed.). *La poesía de Fernando Ortiz*. Sevilla, Alfar, 2007.

Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Trad. de Carlos Pujol, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas*. Ed. de Rafael Montesinos, Madrid, Cátedra, 2014.

Bianchi, Marina. «Del yo y sus espejos: la herencia de T. S. Eliot en la Autobiografía poética de Fernando Ortiz». *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, Madrid, Espasa, n. 792, diciembre 2012, pp. 6-12.

Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Eliot, Thomas Stearns. *The Sacred Wood*. London, Methuen & Co LTD, 1969.

García-Márquez, Enrique. «Alta tensión. Una lectura contemporánea de Gustavo Adolfo Bécquer». *Nueva revista*, n. 160, diciembre 2016, pp. 149-184.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

Kristeva, Julia. *Semiótica 2*. Madrid, Fundamentos, 1981.

Machado, Antonio. *Poesía y Prosa. Antología*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1991.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

Robles, María Ángeles. «La poesía es mi profesión de fe, mi dicha y mi destino». Entrevista a Fernando Ortiz, *El Independiente de Cádiz*, 23 de mayo de 2013, p. 34.

Vázquez Medel, Manuel Ángel (coord.) y Javierre, José María (dir.). *Gran enciclopedia de Andalucía*, Granada, Ed. Anel, 1978-1981. X vols.

Valéry, Paul. *Œuvres*. Paris, Gallimard, tomo II, 1966.

Los círculos literarios y artísticos: El *fin de siècle* en París y su legado en *La tertulia del Café de Pombo*

María Dolores Cabrero Rodríguez-Jalón
Universidad Complutense de Madrid

Cuando se trata de dibujar con mayor precisión esas líneas de continuidad que se establecen entre los siglos, la oscilación de traslados e influencias no se ha de establecer necesariamente en un *continuum* rectilíneo, sino que se puede recurrir a un sentido de circularidad. La primera razón es que la circularidad permite integrar diferentes disciplinas y la segunda es que traza las ideas estéticas con mayor independencia del momento en el que se inscriben. Un ejemplo que puede sugerirse con este criterio podemos encontrarlo en el *Quattrocento*, en concreto en el llamado *Ars subtilior*, el arte más sutil, un corto periodo musical, pero de una sofisticación sorprendente. Con la intención de experimentar el virtuosismo de la técnica y de la imagen, autores como Baude Cordier (1380-1440) escribieron un tipo de música manierista caracterizada por la exuberancia en los juegos de notas y por un grafismo arriesgado en la partitura. «Tout par compas suy composés» (*Codex Chantilly, Bibliothèque du château de Chantilly,* Ms. 564, 12) se escribió en un círculo a modo de caligrama, para que la sensación visual fuera coherente con la semántica del texto. La partitura se adentraba así en el terreno artístico con la idea de que ese canon perpetuo fuera cantado hasta el final de los tiempos (Albright 10). En pleno siglo XX, la vanguardia de los años 50, con músicos como John Cage, recuperó esta experimentación técnica y visual en la que la partitura aunaba forma, concepto y función y la influencia de este grafismo visual se extendió hasta autores contemporáneos como Daniele Lombardi, quien compuso y dibujó *Rondellus* (1994) con la misma intencionalidad estética (García Fernández 338).

Más allá de la música, las vanguardias confirmaron que la liberación técnica podía llevar a la liberación artística o, en otras palabras, ensayar con el material básico de la técnica de composición, con todas las propiedades que gobiernan la construcción, era un fin en sí mismo (Albright 10). Desde el ámbito del

arte poético, una de las formulaciones que tienen un correlato con la partitura visual es el caligrama, ya que propone un nuevo plano ideogramático de la representación (Barón 30). De todo ello se deriva que, tanto las partituras mencionadas de autores como Baude Cordier, John Cage o Daniele Lombardi, como los caligramas se integraron en el terreno de lo plástico con un vitalismo que traspasó aquellos momentos históricos en los que se inscribieron. Guillaume Apollinaire en «Cœur couronne et miroir» recogido en *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, dibujó el poema del espejo en forma circular y lo unió con el corazón y con la corona con una intención que no es tan solo una yuxtaposición visual, sino que organiza el contenido en base a la correspondencia de significados (Pineda s.p.).

Este preludio resulta elocuente para adentrarse en el tema propuesto acerca de los círculos literarios y artísticos en el París de *fin de siècle* y su legado en el cuadro de José Gutiérrez-Solana *La tertulia del Café de Pombo* (1920), una de las obras principales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. En la configuración del arte moderno de finales del siglo XIX, se formó un círculo de libertad artística en el que todos querían entrar y en el que todos querían permanecer, y este círculo se expresó en concepto, forma y función en la ciudad de las grandes sorpresas, París. Entrado el siglo XX, Ramón Gómez de la Serna quiso reunir a una serie de jóvenes intelectuales con la intención de repensar las nuevas formulaciones estéticas. Pombo era la tertulia vanguardista por excelencia y para dejar constancia de su valor, Ramón Gómez de la Serna publicó dos libros: *Pombo* y *La Sagrada Cripta de Pombo* y el pintor José Gutiérrez-Solana, con su pincelada gruesa y temperamental, retrató a varios de sus asiduos en el cuadro mencionado. Sin embargo, de entre las numerosas personalidades que pasaron por la tertulia de Pombo, Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) solamente eligió a ocho contertulios para ser inmortalizados en ese lienzo de Gutiérrez-Solana. Sus nombres, por orden alfabético, eran Manuel Abril (1884-1943), Mauricio Bacarisse (1895-1931), José Bergamín (1895-1983), Tomás Borrás (1891-1976), Salvador Bartolozzi (1882-1950), José Cabrero y Mons (1871-1954), Pedro Emilio Coll (1872-1947) y José Gutiérrez-Solana (1886-1945). Las razones que intervinieron en la elección de esas ocho figuras hieráticas y graves de la intelectualidad española del siglo XX fueron probablemente tres: sus relaciones con París, ser introductores de la vanguardia en España y contar con el reconocimiento y la admiración tanto de Gómez de la Serna como de Gutiérrez-Solana. Las figuras retratadas en *La tertulia del Café de Pombo*, después de haber conocido las fórmulas estéticas que surgieron, las asimilaron, las censaron y las integraron en el círculo de lo moderno, pero con una nota nueva.

La mayoría de los retratados viajaron o vivieron en París. Querían agrandar el destino misterioso del alma (Gómez de la Serna, *Automoribundia* 287).

La ciudad respondía a una morfología radiocéntrica. Desde un punto de vista urbano, las edificaciones tomaban como punto de referencia el cauce del Sena. Con el paso de los siglos, los bulevares concéntricos fueron reemplazando, en un crecimiento continuo, las sucesivas ampliaciones de las murallas. Después de todas las modificaciones que había emprendido Haussmann con su nueva ordenación, París, a finales del siglo XIX, mantenía una forma circular, moderna y saneada (Harvey).

En cuanto al concepto de la circularidad, el filósofo Hegel determinaba que: «cada círculo singular siendo en sí mismo una totalidad, rompe también los límites de su elemento y funda una más amplia esfera: el Todo. El Todo se pone a sí mismo como un círculo de círculos, cada uno de los cuales es un momento necesario» (15). Por eso, resulta revelador este comentario que Ramón Gómez de la Serna envía a los contertulios desde París en enero de 1917:

> Pero hay un detalle que se desarrolla en mi habitación. En el techo de ella, además del florón de siempre, hay un círculo que solo se dedica a hacer la circunferencia de toda ella, una circunferencia que llega a todos los extremos de la habitación, y que me da la idea de que corresponde a una habitación mayor a la que me ha tocado en suerte. Miro muchos ratos ese círculo pasmoso, queriendo desentrañar el fenómeno por el que mi habitación es mayor mirando al techo, es mayor por la fuerza desatadora de ese círculo en relieve, es mayor mirando a lo alto que mirando a lo bajo y alrededor. Sobre todo por las mañanas, cuando me vuelve a sorprender todo el cuarto y no me atrevo a levantarme para no entrar en el frío polar y trágico de París, encuentro que se dilata y dilata el círculo que miro boca arriba. (*Pombo* 285)

En relación a la función, un círculo está delimitado por una línea curva que se traza alrededor de un vacío y, desde mediados del XIX, el sentimiento de que el arte había olvidado la libertad de escuela por seguir atado a las directrices de la Academia, provocó un punto de escisión entre la Academia y aquellos artistas que buscaban emprender un camino nuevo. Tanto la rebelión contra las reglas académicas como la intensa comunicación que tenía lugar en ese tipo de reuniones posibilitó una renovación técnica y artística sin precedentes. Durante el llamado *fin de siècle*, los artistas, escritores o músicos se reunían en determinados barrios, museos y exposiciones; academias y talleres o tertulias o banquetes y las relaciones que se establecieron entre ellos fueron cruciales para la configuración del arte moderno. En París, destacaban las organizadas en los salones literarios del parnasiano José María de Heredia o del simbolista Stéphane Mallarmé; o las del Café de La Nouvelle-Athènes, conocido como el café de los impresionistas. También las del Café D'Harcourt, en donde Enrique Gómez-Carrillo y Rubén Darío conversaban con Paul Verlaine o incluso las que tenían lugar en los cabarés, como Le Chat Noir —que tanto influyó a

la Taberna Els Quatre Gats de Barcelona—. Las más oficiales y protocolarias estaban organizadas por la revista *La Plume* (1896-1901) y, entrado el siglo XX, las más vanguardistas sucedían en el barrio de Montparnasse, especialmente las cosmopolitas de La Closerie des Lilas. A este café acudían jóvenes tan dispares y tan creativos como Vicente Huidobro, Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire o Ramón Gómez de la Serna y competían en importancia con las restringidas cenas poéticas de Les Dîners du Quatorce, organizadas por la revista *Vers et Prose*, que reunían a un elenco privilegiado y reducido de artistas y escritores.

Entre tanto, en Madrid se multiplicaban las «charlas de café» —como las llamaba Ramón y Cajal en el libro que lleva ese mismo título—. Las tertulias del Nuevo Café de Levante reunían a la Generación del 98 y las del Café Gijón a Pérez Galdós y a sus contertulios. Sin embargo, también se celebraban encuentros de carácter literario y artístico en las casas de los Baroja, de Antonio Machado, de Villaespesa o de Ruiz Contreras (Otero Carvajal).

Todo ese momento de intensa comunicación en las artes se reflejó de una manera u otra en Pombo, un café que ya era conocido por las antiguas reuniones que allí se celebraban y que fue elegido por Gómez de la Serna para acoger a la vanguardia. Por ese Antiguo Café y Botillería de Pombo de Madrid, pasaron españoles y extranjeros. Podría citarse a Iturrino, Picasso, Alfonso Reyes, Jean Cassou, Teresa Wilms Montt, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Joaquín Edwards Bello, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges… Llegados a este punto, cabe recordar que, cuando Hegel quiso definir la realidad, consideró que esta era un sistema cerrado de relaciones dialécticas. En ese sistema, la diferencia que obra en la substancia —el ser en sí— es el ser en su relación con el otro (Hegel 70). Por esa razón, en torno a un movimiento rotatorio, los artistas, escritores y músicos buscaban alcanzar su propia determinación, pero para ello también necesitaban de una relación con, como señalaba Hegel, de ahí la trascendencia que adquirieron estas reuniones artístico-literarias.

El pintor José Cabrero y Mons, el mayor de los contertulios retratados en el lienzo, vivió durante casi 20 años, de 1888 a 1909, entre Lovaina, Bruselas y París, por lo que pudo asistir a muchas de estas tertulias. Ramón Gómez de la Serna lo definió como el «principal personaje de la novela del Arte» (*La Sagrada Cripta* 523-526) y, además, fue el único contertulio a quien Solana decidió dedicarle un retrato preparatorio del principal en 1920. Durante su larga estancia, José Cabrero vivió la transición hacia la modernidad a través de grandes movimientos pictóricos y literarios y asistió a las tertulias, cenas y banquetes más importantes. En 1898, se instaló en uno de aquellos talleres situados en la colina de Montmartre, en la Maison du Trappeur, más tarde conocida como le Bateau Lavoir. Entre callejuelas estrechas y escaleras interminables se cruzaban molinos, antiguas granjas y preciosos jardines. La Maison du Trappeur

era una residencia artística que funcionaba como lugar de encuentros. Por su pasillo, sonoro y polvoriento, era fácil encontrarse con Joaquín Sunyer, Henry de Groux o Francisco Iturrino. En un cuartito, el escultor Francisco Durrio y Cabrero compartían su estudio desde 1899. En 1904, Cabrero decidió trasladarse al barrio de Montparnasse y Durrio al Impasse Girardon así que cedieron su estudio al joven Picasso.

No muy lejos de la Maison du Trappeur, en los bulliciosos bulevares que se alineaban entre la place Pigalle y la place Blanche, se reunían los gatos de la noche parisina en el cabaré Le Chat Noir, cuyo nombre evocaba el cuento de terror de Edgar Allan Poe, magistralmente interpretado por un maestro del negro y del blanco, Aubrey Beardseley, y a quien Rubén Darío le dedicó estos versos:

> Aubrey Beardsley se desliza
> como un silfo zahareño.
> Con carbón, nieve y ceniza
> da carne y alma al ensueño. (Darío 344)

Las lecturas de poesía, exposiciones de pintura, el teatro de sombras chinescas o las audiciones musicales de este local corrían a cargo de estudiantes, músicos, escritores y artistas. Con ese espíritu, el lienzo de Téophile-Alexandre Steinlen titulado *Gaudeamus* (1890), decoraba el café y retrataba a esos jóvenes escandalosos, creativos y dados a la diversión sin ningún tipo de prejuicio. Aristide Bruant, modelo de Toulouse-Lautrec y protagonista indiscutible de Le Chat Noir, cantaba las aventuras y desventuras más canallas del barrio. Entre ellas, las de los apaches, unos delincuentes, peligrosos y violentos, cuyos cuchillos no se habían hecho precisamente para los perros, como anunciaba Aristide Bruant en su *Chant d'Apaches*. Tal y como ha estudiado Kalifa (2013), estos jóvenes se habían convertido en un estereotipo gracias a la literatura y al teatro popular de fin de siglo. Salvador Bartolozzi, uno de los primeros asiduos de Pombo, había entrado en ese mundo marginal de los apaches desde su llegada a París, en 1901. No extraña por tanto que Gómez de la Serna (*Pombo* 98) definiera a Bartolozzi como un granuja genial, lleno de astucia, de imaginación y de procedimientos. Quizás por esa razón uno de sus éxitos fue el encargo que le hizo Jean Lorrain de ilustrar a mano un ejemplar de su libro *Propos d'ames simples*: «Lorrain, que tan bien comprendió el alma difícil del *faubourg*, se dio cuenta de que sólo Bartolozzi podía hacer algo mellizo en color y en factura con la realidad gravísima de sus prosas» (Gómez de la Serna, «Arte: Salvador Bartolozzi» 677). En cambio, cuando Gutiérrez-Solana, que probablemente conocía todas esas historias de Montmartre, quiso visitar Le Chat Noir en 1937, se lo encontró cerrado, tal y como relata en su *Cuaderno de París*:

> Es esta una pequeña casa rústica imitación de estilo medieval pintada de alegres colores con una cenefa amarilla en la que hay unos gatos negros sentados al lado de las ventanas con persianas pintadas de azul cuelgan unos antiguos faroles para ser encendidos por la noche. Tiene esta casa una parte burlesca y de trampa, los desconchados de la fachada que son pintados en esta imitando los ladrillos artificialmente y los tiestos de jeranios [sic.] rojos con hojas verdes que son siluetas recortadas de madera colocadas delante de las ventanas cerradas destacando estos tiestos falsos sobre los visillos de estas […] Este Cabaret está cerrado al público. (Gutiérrez-Solana s.p.)

Por suerte, le Chat Noir no era el único lugar que reunía a estos jóvenes rebeldes. José Cabrero y Mons era discípulo de Puvis de Chavannes y, como él, solía asistir a los encuentros del Café de la Nouvelle-Athènes, el café de los impresionistas. En su interior, artistas como Manet, Degas o Forain retrataban sus impresiones sobre la sociología del café mientras conversaban con Huysmans, Villiers d l'Isle Adam o Paul Verlaine. Otro contertulio de Pombo, Mauricio Bacarisse, no asistió a esas citas en La Nouvelle-Athènes, pero en su interés por la literatura francesa, recibió el encargo de Gómez de la Serna de traducir la inquietante novela *La Eva futura* de Villiers de l'Isle Adam.

En la difusión de la nueva literatura, no solo los cafés intervinieron eficazmente, también las revistas. Entre ellas, destacaban *La Plume* (1889-1911), *Le Mercure de France* (1890-1947) y *Vers et Prose* (1905-1913). La primera de ellas, *La Plume*, reunía a las figuras más importantes en sus famosas cenas en el barrio de Saint-Michel. Al caer la tarde sobre los muelles del Sena, la sombra de Nôtre Dame resbalaba sobre el río. Muy cerca, en el sótano del café Soleil d'Or, decadentistas y simbolistas compartían mesa y discusión. Las reuniones de *La Plume* eran auténticas fiestas de la literatura y los versos, declamados con voz grave y apasionada, se intercalaban con juegos de palabras y cuentos exprés. Cuando, en un momento dado, todos los asistentes, como movidos por un mecánico resorte, se ponían en pie, significaba que entraba en la sala el maestro Paul Verlaine. A pesar de su carácter violento e iracundo, con una mirada, profunda y colmada de símbolos, lograba que toda la sala le recibiera con un cortés silencio. En los años veinte del nuevo siglo, Bacarisse sería el responsable de realizar la primera traducción en España de *Los poetas malditos* de Verlaine.

Además de estas cenas, *La Plume* organizaba banquetes para homenajear a maestros como Mallarmé, Verlaine, Puvis de Chavannes, Rodin o Verhaeren. El poeta Émile Verhaeren y el pintor Darío de Regoyos habían marcado sus impresiones plásticas y literarias en la *España Negra* de 1909. José Cabrero y Mons, que conocía a ambos, asistió al banquete de *La Plume* en honor a Verhaeren que se celebró el 23 de enero de 1904 (Archivo Cabrero). Durante los brindis, los asistentes pidieron enérgicamente que el pintor Eugène Carrière dijera unas palabras. Carrière se levantó y alentó al auditorio en favor

de la poesía. La crónica del banquete publicada en *La Plume* (Boès) relata que Carrière habló de los poetas, porque son quienes colocan un misterioso espejo en nuestras manos. La visión que nos muestra ese espejo nos cautiva, pero refleja unas profundidades turbias y difíciles. Sin embargo, tras el esfuerzo que se debe dedicar a la poesía, ese encuentro con la semejanza, con la imagen primero confusa y, al fin, desvelada, nos devuelve a cambio un instante de plena felicidad. Concluye la crónica de *La Plume* afirmando que, tras estas palabras de Carrière, el silencio contenido de los invitados se rompió en aplausos (Boès 104).

En la segunda revista mencionada, *Le Mercure de France*, colaboraba el venezolano Pedro Emilio Coll y se encargaba de la sección «Letras Hispanoamericanas». Desde 1897, Coll era cónsul en Southamton y residía entre Londres y París. Su vinculación con la vida literaria de París, con amigos como Maurice Barrès y Remy de Gourmont, y su prosa le confirman como uno de los más conocidos críticos del modernismo hispanoamericano. En 1899, Coll se fue a Venezuela y publicó una recopilación de ensayos (*El castillo de Elsinor*) y, aunque algunos críticos como Roque-Baldovinos (242) lo considera una figura menor dentro del canon modernista, este escritor, a su regreso a París en 1915, escribió un cuaderno de viaje en el que ya daba cuenta de su cercanía a esta sensibilidad literaria. Así lo insinuaba: «La belleza moderna no es la griega. La expresión de la vida dolorosa, agitada, bajo los rasgos de la fisonomía actual. La expresión de la vida interior, el sentimiento de lo comunicativo» (Coll, *Modernismo* 32). La presencia de Coll en el retrato colectivo de Gutiérrez-Solana estaba justificada porque era: «un hombre muy interesante, que se produce con una sinceridad atormentada y extraña» (*Pombo* 121), cuenta cosas fantásticas y todos le escuchan con admiración. Además, quiso que figurase en el cuadro de Pombo «porque le quería mucho y porque representaba muy dignamente al contertulio americano» (*Automoribundia* 837).

Por último, a través de la tercera revista indicada, *Vers et Prose*, Charles Morice y Eugène Carrière inauguraron una serie de cenas literarias muy restringidas y exitosas, tanto que había un gran interés por ser invitado. Se llamaban *Dîners du Quatorze* y José Cabrero y Mons fue invitado a la cena del 24 de noviembre de 1905 (Renaud 478-479) y pudo compartir con otros escritores y artistas, la intención que subyacía en esas citas que no era más que reaccionar contra la dispersión y la falta de cohesión que había entre escritores, artistas y amantes de la poesía y del arte.

Al mismo tiempo, las tertulias de los cafés compartían protagonismo con las de los salones literarios. Uno de los más importantes era el de Stéphane Mallarmé. Allí volaban los versos y se hilaban las sinestesias mientras el enigmático cuervo de Poe supervisaba la traducción de sus poemas a cargo de Mallarmé (Poe 1897). La influencia de Mallarmé fue notable en dos

pombianos, Mauricio Bacarisse y José Bergamín. Ambos participaron en aquel silencioso homenaje que se celebró en 1923 en Madrid en honor a este poeta. La contestación de Bacarisse resume lo que supuso para él ese momento: «Confieso con toda sinceridad, es decir, con todo descaro, que durante los cinco minutos de la ceremonia muda en memoria de Mallarmé, dominó en mí un profundo temor, el de quebrar el silencio con alguna exclamación irreprimible» (249). Bergamín, por su parte, discípulo de Unamuno y gran ensayista, era también un poeta muy vinculado con la Generación del 27 y el más joven de los ocho pombianos del cuadro. Una de sus obras, *El arte del birbiriloque* (1930) lo convirtió, en palabras de Azorín, en el maestro de gran parte de la juventud española: «Transportad el lema de la tauromaquia a la materia literaria, y tendréis un tratado de estética» (Azorín 7-8).

El prestigio de las reuniones parisinas mencionadas tuvo su continuidad en el barrio de Montparnasse y, especialmente en un elegante café, La Closerie des Lilas. En una terraza protegida por la sombra de los castaños, Paul Fort convidaba a la vanguardia más cosmopolita a la tertulia de moda y animaba a los jóvenes poetas a que se inclinaran por el verso libre. Por La Closerie des Lilas pasaron unas doscientas personas de diferentes países, entre los que se pueden citar, además de José Cabrero y Mons y Ramón Gómez de la Serna, Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso o incluso Lenin.

Gómez de la Serna era consciente de ese aire de renovación necesario en las artes y, por eso, decidió inaugurar solemnemente las tertulias en Pombo en 1915. Uno de sus fundadores, Manuel Abril, era dramaturgo, poeta, novelista, traductor, periodista y crítico español. Tal y como aseguraba Gómez de la Serna (*Pombo* 100): «Abril volaba por todas las riberas y era amigo de todas las flores de agua», por eso debía quedarse entre los pombianos. No era el único, también Tomás Borrás participó en la fundación de la tertulia y era aquel amigo fiel que, además de novelas, ensayos, poesía y artículos periodísticos, estrenó más de setenta y cinco obras teatrales. Le habían impresionado los *ballets* rusos de Diaghilev y con *El sapo enamorado* Borrás vio la pantomima pura en el puro escenario de pantomimas, que era Pombo (Gómez de la Serna, *Pombo* 189). Los críticos destacaron su papel dentro del Teatro del Arte de Gregorio Martínez Sierra y en la regeneración teatral española (Reyero 5-8; Lloret 11). Mientras, el joven Bacarisse, se había convertido, según Ramón, en un poeta verdaderamente nuevo, de cabeza interiormente poliédrica por cómo construía los versos hechos con imágenes poliédricas (Gómez de la Serna, *Pombo* 127). Su poemario *El esfuerzo* se acerca al expresionismo posmodernista, y con *El paraíso desdeñado* y *Mitos* ya entronca con el ultraísmo y el creacionismo de Vicente Huidobro (Bacarisse, *Obras* 22-37).

En Pombo también los pintores, como Gutiérrez-Solana, escriben. En la *España negra* y *Madrid: escenas y costumbres*, había descrito no solo lo antiguo

y pintoresco, sino también la verdadera estética del mundo. Sus cuadros, como sus libros, expresaban su sentido artístico de la realidad y con esa intención buscaba dignificar sus aspectos más sórdidos y oscuros. Sin embargo, en palabras de Gregorio Marañón parece que su «sinestrismo», es decir, la incapacidad de ver todo aquello que no fuera infeliz, funesto o aciago no fue bien recibido por la crítica literaria (*apud* Cela 113-115). No obstante, Gómez de la Serna le considerará un verdadero escritor, un escritor de ráfagas (*Pombo* 162). Para los demás contertulios, el fundador de Pombo era un creador que había hecho una segunda naturaleza con la forma literaria (Borrás, *La tertulia del Café Pombo* s.p.). Gómez de la Serna no sólo destacó como escritor prolífico, sino que, además, como bien ha investigado Juan Manuel Bonet, dibujaba con sus greguerías la vida moderna y el instante efímero de las calles y las cosas. Ante todo, sus palabras expresan muy bien la importancia que Ramón daba a aquel grupo que Gutiérrez-Solana retrató:

> Solo en esa reunión nos producimos despejadamente e idólatras de las musarañas, encontramos allí la emoción de esas dilatadas divagaciones a que querríamos lanzarnos más públicamente, aunque después de todo esos círculos concéntricos que son lo que mueve el pensamiento a su alrededor como una piedra que cayera en el agua, igual se dilatan desde Pombo hasta los confines insubsanables que pensando lo mismo con más espectáculo. (Gómez de la Serna, *Pombo* s.p.)

No obstante, entre esas siluetas Pombianas, hay que mencionar a esos dos viejos contertulios que se reflejan en el espejo porque añaden un valor formal, conceptual y funcional al cuadro. El espejo es un elemento metapictórico. Para Gómez de la Serna (*Pombo* 26-36) son los ojos del tiempo, para Gutiérrez-Solana, el reflejo de la muerte (*El espejo de la muerte*) y para Apollinaire («Cœur couronne et miroir») es el lugar donde en verdad se siente vivo. El espejo es una metáfora circular de la vida existente, de la vida pasada, del tiempo que se hace presente a través del arte. Así lo confirma Gómez de la Serna: «en ese juego de contemplaciones está esa cosa trascendental, a la par que íntima y encerrada en sí misma, que yo quería que fuera la tertulia de Pombo» (*La Sagrada Cripta* 298). Esa es la genialidad de Gutiérrez-Solana. En la composición dibujó un círculo sin cerrar y, frente al espejo desde el que nos contemplan los dos contertulios, la silla vacía es una invitación. Los Pombianos están esperando a que entremos, a que participemos en esa vitalidad del arte moderno a través de la dialéctica que Hegel mencionaba del ser en relación con, en ese arte conceptual, plástico y literario que ya el *Ars subtilior* o el caligrama dibujaron.

La recepción, ediciones y escrituras del XIX que se espejan en la tertulia de Pombo son invitaciones a seguir dibujando esas líneas de continuidad que mencionaba al principio. Por tanto, con ese aire de metáfora tan característico

de Gómez de la Serna, concluimos como lo haría él: «En el fondo de mi espejo está el espejo de Pombo. No se ve el marco pero veo la luna» (*La Sagrada Cripta* s.p.).

OBRAS CITADAS

Albright, Daniel. *Modernism and music: An anthology of sources.* Chicago, University of Chicago Press, 2004.

Apollinaire, Guillaume. «Cœur couronne et miroir». *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, París, Mercure de France, 1918.

«Archivo Cabrero: Invitación al banquete de *La Plume* que se celebró en honor de Émile Verhaeren (23 enero 1904)», Restaurant des Sociétés Savantes, París.

Azorín. «España: José Bergamín». *ABC* (30 enero 1930), n. 47/48, 196273, pp. 7-8.

Bacarisse, Mauricio. *El esfuerzo.* Madrid, Tipografía y encuadernación de José Yagües, 1917.

---. «El silencio por Mallarmé. (Respuesta)». *Revista de Occidente*, n. 5, 05/09/1923, p. 249.

---. *El paraíso desdeñado.* Madrid, La Lectura, Cuadernos literarios, n. 18, 1928.

---. *Mitos.* Madrid, CIAP, Mundo Latino, 1930.

---. *Obras.* Ed. de Jordi Gracia, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004.

Barón Thaidigsmann, Jaime. «La recepción del caligrama vanguardista en España: el argumento de lo nuevo y el pasado sentimental». En Enrico Monti (ed.), *La Réception des idéogrammes dans la poésie européenne du début du XXe siècle. Revue des Littératures del'Union Européenne, n. 8, déc. 2008,* Bologna CLUEB, 2010, pp. 29-42.

Bergamín, José. *El arte de birlibirloque.* Madrid, Plutarco, 1930.

Boès, Karl. «A propos d'un Banquet». *La Plume: revue littéraire et artistique bi-mensuelle,* n. 355, 1904, pp. 97-106.

Bonet, Juan Manuel. *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna: y un apéndice circense.* Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.

Borrás, Tomás. *La tertulia del café Pombo.* Entrevista a la Radio Nacional de España en 1963. *Audios para recordar, archivo sonoro de RNE* (18 enero 2016).

---. *El sapo enamorado. Pantomima en un prólogo y un acto. Música de Pablo Luna y decorados y trajes de José Zamora.* Madrid, Rivadeneyra, 1921.

Bruant, Aristide. *Chant d'Apaches.* París, Aristide Bruant, Auteur-Éditeur, 1911.

Cela, Camilo José. *La obra literaria del pintor Solana. Discurso leído ante la Real Academia española el día 26 de mayo de 1957 en su recepción pública.* Madrid, Papeles de Son Armadans, 1957.

Coll, Pedro Emilio. *El castillo de Elsinor*. Caracas, Tipografía Herrera Irigoyen, 1901.

---. *Modernismo y estética. Cuaderno inédito*. Ed., prólogo y n. de Héctor Jaimes, Caracas, Fondo Editorial Tropykos, 1999.

Cordier, Baude. «Tout par compas suy composés». En Yolanda Plumley y Anne Stone (eds.), *Codex Chantilly: Bibliothèque du château de Chantilly, Ms. 564*, Turnhout, Brepols, 2008.

Darío, Rubén. *Yo soy aquel que ayer no más decía. Libros poéticos completos.* Ed. crítica de Alberto Acereda, Ricardo de la Fuente, Francisco Estévez y Juan Pascual, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2017.

García Fernández, Isaac Diego. *Josep María Mestres Quadreny: Sinestesia y azar en la composición musical.* Diss. Universidad de Oviedo, 2011. https://bit.ly/

Gómez de la Serna, Ramón. «Arte: Salvador Bartolozzi». *Prometeo* XXI, 1910, pp. 677-682.

---. *Pombo* (1918), s.p. Madrid, Trieste, 1986a.

---. *La Sagrada Cripta de Pombo (Tomo IIº, aunque independientemente del Iº, pudiendo leerse el IIº sin contar con el Iº)* (1924), s.p. Madrid, Trieste, 1986b.

---. *Automoribundia: (1888-1948).* Ed. y prólogo de Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 1998.

Guitton, Gustave. *Les apaches de Paris: moeurs inédites.* París, Hachette Livre-BNF, 2018.

Gutiérrez-Solana, José. *Madrid. Escenas y costumbres.* Madrid, Mesón de Paños, n. 8, 1918.

---. *La España negra.* Madrid, Imp. G. Hernández y Galo Sáez, 1920.

---. *Cuadernos de París.* Madrid, Fundación Marcelino Botín y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

Harvey, David. *París, capital de la modernidad.* Madrid, Akal, 2008.

Hegel, G. W. F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas.* México, Porrúa, 1971.

Kalifa, Dominique. *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire.* París, Seuil, 2013.

Lorrain, Jean. *Propos d'ames simples.* París, P. Ollendorff, 1904.

Lloret Marín, Gonzalo. *Tendencias renovadoras del teatro español del primer tercio del siglo XX, José Francés y Tomás Borrás.* Diss. Universidad de Sevilla, 2015. https://bit.ly/

Otero Carvajal, Luis. «Ciencia y cultura en Madrid, siglo XX. Edad de plata, tiempo de silencio y mercado cultural». *Historia de Madrid.* Dir. Antonio Fernández García, Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 697-737.

Pineda, Victoria. «Figuras y formas de la poesía visual», *Saltana. Revista de Literatura y traducción,* vol. 1, n.1, 2001–2004.

Poe, Edgar Allan. *Les Poèmes.* Trad. de Mallarmé, Bruselas, Edmond Deman, 1897.

Ramón y Cajal, Santiago. *Charlas de café: pensamientos, anécdotas y confidencias.* Madrid, Pueyo, 1920.

Renaud, Jean-Joseph. «Le Dîner du Quatorze». *Mercure de France: série moderne,* vol. 58, n. 203, 1 diciembre 1905, pp. 478-479. https://bit.ly/

Reyero Hermosilla, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte.* Madrid, Fundación Juan March, 1980.

Roque-Baldovinos, Ricardo. «El modernismo hispanoamericano como modernidad estética». *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, n. 43, 1995, pp. 229-248.

Vallete, Alfred. *Le Mercure de France : série moderne*, vol. 58, n. 203, 1905, pp. 478-479.

Verhaeren, Émile y Darío de Regoyos. *España negra.* Barcelona, Pedro Ortega, 1909.

Verlaine, Paul. *Los poetas* malditos. Trad. y prólogo de Mauricio Bacarisse, Madrid, Mundo Latino, 1921.

Villiers de l'Isle Adam, Auguste. *La Eva futura.* Trad. de Mauricio Bacarisse, prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Biblioteca Nueva, 1919.

«Al mar donde me anegue». El legado de lo infinito leopardiano en la poética de Luis Cernuda

Giuliana Calabrese
Università degli Studi di Bergamo

Nos gustaría saber sobre qué ola del océano
estamos flotando, pero nosotros mismos somos la ola.
Jakob Burckhardt

Numerosos estudios se han dedicado a la presencia de Giacomo Leopardi en la literatura española[1] y muchos de ellos han puesto de manifiesto el proceso de interrelación que existe entre la poética del italiano y la creación de Luis Cernuda[2]; se trata de trabajos que, a raíz del interés hacia el mundo interior y filosófico del autor de Recanati, se han centrado en motivos que lo acomunan al sevillano como la actitud solitaria, la preocupación por la patria y la relación de amor y odio con ella o el sentimiento de falta de un hogar (Ladrón de Guevara «*I Canti*»). Como subraya Díez de Revenga reseñando la reedición de 2013 de los *Canti* de Leopardi a cargo de la editorial Renacimiento, el extenso estudio preliminar de Gabriele Morelli que precede la traducción al español de Miguel Romero Martínez —la misma que se

[1] Véase, por ejemplo, la primera lectura crítica en España sobre la poesía de Leopardi a cargo de Juan Valera, «Sobre los *Cantos* de Leopardi», publicada en 1855, en *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1942); después de algunos años, en 1870, José Alcalá Galiano publica su *Poetas líricos del XIX: Leopardi* (en Ladrón de Guevara, *Leopardi* 83-90) y el italianista Pedro Luis Ladrón de Guevara toma en consideración al poeta de Recanati en el apartado sobre las traducciones de la obra de este al español, junto a los demás estudiosos que se han ocupado de él entre finales de 1800 y el principio del siglo XX, en *Leopardi en los poetas españoles*, trabajo que propone una recopilación completa de la presencia del autor italiano en la literatura española, así como lo hacen Antonio Colinas en su artículo *Leopardi y la cultura española: una aproximación* y Gabriele Morelli en la introducción a la reedición de los *Cantos* ya mencionada.

[2] Cf., entre otros, Juan Gil-Albert, Pedro Luis Ladrón de Guevara y Luis Antonio de Villena.

editó en 1928— es una aportación fundamental para el conocimiento de la influencia de Leopardi en España y no sólo detenida en la enumeración de las traducciones sino en lo que estas traducciones consiguieron para la extensión de la fama del poeta de Recanati entre los poetas españoles, algunos de los cuales, y el caso de Cernuda es significativo, adaptaron formas y contenidos, temperaturas y sentimientos, surgidos en las composiciones del gran Giacomo Leopardi. (Díez de Revenga 268)

Precisamente sobre su lectura de Leopardi, en la traducción de Miguel Romero Martínez de 1928[3], escribe Luis Cernuda en *Historial de un libro*:

> En las noches del invierno de 1936 a 1937, oyendo el cañoneo en la ciudad universitaria, en Madrid, leía a Leopardi. El tono de mis versos se hacía, quizá menos ditirámbico y su extensión iba reduciéndose, usando de preferencia una combinación básica de versos endecasílabos y heptasílabos. (*Prosa I* 643)

Esto no quiere decir que Cernuda no haya leído con anterioridad a Leopardi, pero sí que en sus años madrileños es lectura habitual, lo cual no es de extrañar, ya que en plena Guerra Civil, y tras la muerte de Lorca, el pesimismo y el nacionalismo del poeta italiano encuentran en el ánimo del sevillano un campo más abonado aún. En la producción de Cernuda, este momento corresponde a la fase de composición de poemarios como *Invocaciones*, escrito entre 1934 y 1935 y, sobre todo, *Las nubes*, cuya redacción acaba en 1943 y que entra a formar parte de la tercera edición de *La realidad y el deseo*. La versión de los poemas de Leopardi, además, es uno de los pocos libros que el autor sevillano saca de España cuando deja definitivamente el país[4].

Dentro de las muchas intertextualidades leopardianas que pueden individuarse en los textos de Cernuda, voy a ceñir mi interpretación a unos pocos

[3] Gracias al intercambio epistolar con su primer traductor al italiano y a la recopilación que Morelli hace de las cartas, sabemos que Cernuda tenía un conocimiento incierto del idioma italiano: «en una carta, fechada el 15/03/1963, a Francesco Tentori Montalto [...] escribe el poeta sevillano: "Como usted sabe yo no tengo, no digo ya un mediano entendimiento de su lectura"», (Morelli, en Leopardi *Poesias* 73).

[4] Rafael Montesinos afirma: «No era [Bécquer] —que también lo era— quien había prestado la voz al Cernuda de *Las nubes*, sino Leopardi a través de las traducciones del erudito sevillano Miguel Romero Martínez [...]. Hace algunos años, en cierto coloquio público, expuse mi teoría y los motivos en que me apoyaba. Recuerdo perfectamente que Juan Luis Panero, sorprendido, me dijo que había tenido en sus manos el ejemplar de los *Canti* que había pertenecido a Luis Cernuda y que dicho libro estaba profusamente anotado por el poeta sevillano. [...] Esto quiere decir que el libro estaba entre los pocos que el poeta sacó de España y de los que solo cita en su *Memorial*, la célebre antología de Gerardo Diego» (60-61).

versos desde los cuales es posible asomarse al universo estético que los dos poétas comparten, mucho más que la dimensión existencial. Se trata de los famosos endecasílabos con los que Leopardi cierra su idilio «L'Infinito» (*Canti*, ed. Peruzzi 298):

> […] Così tra questa
> Immensità s'annega il pensier mio:
> E il naufragar m'è dolce in questo mare. (vv. 13-15)

El motivo del naufragio marítimo puede rastrearse, entre otros poemas,[5] en el cernudiano «Los marineros son las alas del amor» de *Los placeres prohibidos* (*La realidad* 79):

> […] Si un marinero es mar,
> Rubio mar amoroso cuya presencia es cántico,
> No quiero la ciudad hecha de sueños grises;
> Quiero sólo ir al mar donde me anegue [...]. (vv. 12-15)

1. «L'INFINITO»: «TEXTO EJEMPLAR» Y «EMBLEMA DE LIRICIDAD EN PRESENCIA»

Escrito entre la primavera y el otoño de 1819, «L'Infinito» aparece por primera vez en 1825 en la revista *Nuovo Ricoglitore* y se vuelve a publicar en el volumen *Versi* de 1826 para después entrar a formar parte de la primera edición de los *Canti* de 1831; es quizás el poema italiano del siglo XIX que más comentarios críticos ha tenido (Blasucci 118). Guido Mazzoni y Giuseppe Bernardelli proponen para el idilio leopardiano dos definiciones que van a encaminar también la lectura que se propone aquí: para Mazzoni se trata de un «texto ejemplar» (82), mientras que Bernardelli lo define como un «emblema de liricidad en presencia» (128).

Mazzoni empieza su análisis subrayando la falta de presentación del ambiente en el texto: Leopardi inaugura el poema introduciendo al lector en el espacio pero sin intención de describírselo, sino invitándole a compartir la naturaleza íntima de lo que el sujeto está viendo, como si el interlocutor

[5] En la perspectiva de «anegación en el vasto cuerpo de la creación» (*Prosa I* 815) podemos recordar también algunos versos de *Donde habite el olvido* («[...] Definitivamente muerto o vivo, / Contemplo sus olas y quisiera anegarme, / Deseando perdidamente / Descender, como los ángeles aquellos por la escala de espuma, / Hasta el findo del mismo amor que ningún hombre ha visto», «Poema II» *La realidad* 96, vv. 14-18,) o, por ejemplo, del poema «El joven marino» («[...] Anegarte frente al mar en una contemplación / Más honda que la del hombre frente al cuerpo que ama», *La Realidad* 129, vv. 84-85).

conociera ya el panorama. El tránsito del pretérito indefinido del primer verso[6] al momento presente está marcado por una sensación visual de límite, que favorece la operación de imaginación poética que desemboca en la percepción de la infinitud.

El viraje al momento imaginativo se indica con el verso que en italiano está introducido por la conjunción adversativa «mas»[7]. Es un cambio de dirección bastante repentino, como si el sujeto lírico quisiera poner de manifiesto que no puede seguir gozando de la situación espacial y temporal en la que se encuentra sin declarar los movimientos de su alma. Las estructuras métricas y sintácticas del poema no se limitan a dar a conocer una experiencia, sino que reproducen su forma íntima; la originalidad de Leopardi, afirma Brioschi (104), consiste en la creación de un vínculo orgánico entre lírica y experiencia, literatura y vida privada. En este idilio, el autor está empezando a cristalizar fenómenos que llegan a adquirir claridad solo en las fases siguientes de su lírica. «L'Infinito» es un poema nuevo, un texto ejemplar dentro del sistema literario europeo de su época, en primer lugar porque según los preceptos clásicos de la división de los estilos, hasta el momento de la publicación del idilio leopardiano, la representación de la vida personal solo había sido propia de los géneros con estilos más bajos; además cambia el personaje que se expresa en primera persona: la voz poética de Leopardi es la de un yo existencial, arropado por pormenores biográficos concretos; los *Cantos* pasan a afirmarse como la «historia de un alma» (Mazzoni 102).

La unión de realismo biográfico y *pathos* filosófico es una característica del todo nueva en la poesía italiana de comienzos del siglo XIX y se aleja de las limitaciones que la poética clasicista asociaba a un género alto como el idilio. «L'Infinito» no reduce la mímesis de la realidad empírica a un filtro y, además, al sujeto trascendental (el de la lírica de Petrarca, por ejemplo) se opone el sujeto empírico del arte moderno. Mazzoni (128) afirma que el comienzo de la poesía moderna se concretiza precisamente en el momento de superación del límite entre el autobiografismo trascendental y el autobiografismo empírico,

6 «Siempre cara me fuiste, yerma cumbre, / y esta espesura, que a los ojos roba / tanta parte del último horizonte» (*Poesías* 119, vv. 1-3).

7 El fundamental estudio de Ladrón de Guevara «*L'Infinito* de Leopardi: evolución histórica de su traducción al castellano» sobre las traducciones que el poema italiano ha tenido a lo largo del XX siglo se centra sobre todo en las variantes léxicas adoptadas en las diferentes versiones. Hay que subrayar, además, que Miguel Romero Martínez traduce el verso («Ma sedendo e mirando, interminati») eligiendo perder la adversativa en favor de la métrica («Sentado aquí y mirando, interminables»); se trata de una pérdida que no plantea problemas de comprensión del texto, pero es importante considerar que, a pesar de la diferencia sintáctica, la versión leída por Cernuda no impide percibir el viraje al momento imaginativo del texto italiano.

sobrepasando también la línea de separación entre los géneros literarios.[8] La escritura en verso llega a poder representar de manera problemática la vida cotidiana de una persona específica: se presenta un texto cuya naturaleza es idealmente privada y en el que la primera persona parece hablarse a sí misma con una técnica que ya no puede identificarse como soliloquio.

Cernuda va a perfeccionar este tipo de discurso gracias al monólogo dramático de la poesía inglesa (cf. Gil de Biedma), pero también en la lírica del poeta italiano pueden entreverse unas características que el autor de *La realidad y el deseo* va a recuperar en sus versos; es bien sabido que durante su periodo inglés Cernuda empieza a poner en práctica el recurso de ofrecerle al lector la poematización de una experiencia para que el mismo destinatario experimente los efectos producidos por la vivencia concreta de la persona poética; escribe Cernuda en *Historial de un libro*: «no tratando de dar sólo al lector el efecto de mi experiencia, sino conduciéndole por el mismo camino que yo había recorrido, por los mismos estados que había experimentado y, al fin, dejarle solo frente al resultado» (*Prosa I* 645).

Como consecuencia de todo ello, el lector se encuentra en un espacio exacto, concreto, a pesar de verlo solo esbozado y sin un transfondo genérico y eterno, y sobre todo empieza a encontrarse en la situación de poder reconocerse por empatía en la vida contingente de otra persona.

Volviendo a «L'infinito» y a la interpretación que de ello propone Bernardelli como «emblema de liricidad en presencia» (128), se trata de una lectura que pone de manifiesto unos rasgos adiccionales que, por muy simples que puedan parecer, encierran en realidad una característica novedosa en el ámbito de la lírica italiana y que acercan aún más a la experiencia revivida en el poema. Lo que el crítico evidencia es la abundancia de deícticos y alocuciones en el texto leopardiano, característica enunciativa del discurso teatral, en contraposición al discurso poético o narrativo. En «El Infinito» se adquiere por consiguiente una postura enunciativa muy peculiar porque Leopardi está poniendo en práctica un discurso que ficcionaliza la presencia física de un destinatario; empieza a delinearse aquí una especificidad más del género lírico que en principio podría definirse de naturaleza enunciativa y que, sin embargo, adquiere un matiz más pragmático.

[8] También en opinión de Alberto Folin el poema de Leopardi se coloca en la línea de demarcación entre antiguos y modernos, atribuyendo esta característica liminar precisamente a la actividad imaginativa que se pone en práctica en los versos: mientras que en la poesía anterior a «L'Infinito» la imaginación poética se genera directamente a partir de una mirada analítica, en los modernos el alejamiento de lo concreto se produce a través de un acto voluntario «capaz de favorecer el *kairòs* de un olvido fugaz, como ocurre cuando, sentándose detrás de una cumbre, el yo aleja las cosas de sí para que, en lo inmediato de la experiencia, irrumpa esa unión de visible e invisible en la que reposa la diferencia ontológica del mundo» (72, traducción mía).

El texto es un «emblema de liricidad en presencia» porque convoca físicamente la presencia del destinatario del mensaje, pero además el discurso se organiza en forma de apóstrofe (más evidente aún en la traducción española, ya que la voz poética se dirige a la cumbre)[9]. La introducción explícita de un interlocutor en la escena textual gracias a la alocución permite explicar también otros puntos de la cuestión lírica. Ante todo, se establece una relación entre poema y oración: esta última representa el típico caso de discurso en forma de apóstrofe —aunque el interlocutor divino esté ausente— y que se desarrolla como si el destinatario conociera las razones, el contexto y las circustancias de quien está rezando; en segundo lugar, se enlazan la modalidad lírica y la dramática porque la alocución tiene que alimentarse de las reacciones del destinatario (si este pudiera contestar, se pasaría a un ámbito dialógico y, por consiguiente, dramático); por último, la relación entre lírica y alocución, junto con las estrategias de solicitación, justifica la vertiente emotiva (o su ausencia) porque produce un efecto en el destinatario.

Puede empezar a vislumbrarse la noción de experiencia poética: lo vivido surge contado y transmitido por alguien que habla desde el «yo» y que a pesar de ello no se propone como modelo de la vivencia que adquiere corporeidad en la palabra poética. Este gesto ideológico se hace concreto en un proyecto de escritura que propone al lector un camino interpretativo para compartir una experiencia; en los años en que Robert Langbaum redactaba *The Poetry of Experience* y mucho antes de que Jaime Gil de Biedma introdujera el concepto en la literatura española identificándolo precisamente en la poesía de Cernuda, el autor de *La realidad y el deseo* expresa de la misma forma en *Historial de un libro* la necesidad de trasladar a un lenguaje adecuado tanto la inmediatez visual de la experiencia como el residuo emocional que deposita en la conciencia:

> una de aquellas tardes, sin transición previa, las cosas se me aparecieron como si las viera por vez primera, como si por primera vez entrara yo en comunicación con ellas, y esa visión inusitada, al mismo tiempo, provocaba en mí la urgencia expresiva, la urgencia de decir dicha experiencia. (*Prosa I* 626)

No se trata de explicar la obra por el acontecimiento biográfico: la necesidad es la de investigar en la experiencia decisiva no subordinada a la anécdota sino a su repercusión afectiva e intelectual.[10] Es el procedimiento que se pone en

[9] «Siempre cara me fuiste, yerma cumbre», en la versión de Miguel Romero Martínez (*Poesías* 119, v. 1).

[10] «Un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad o de un sistema de ideas acerca de la realidad [...], sino en el simulacro de una experiencia real. Se trata de dar al poema una validez objetiva que no está en función de lo que en él se dice, sino de lo que en él está ocurriendo» (Gil de Biedma 815). Cernuda también lo explica en *Historial de un libro*, profundizando el concepto de «experiencia

práctica en «L'Infinito» y en textos posteriores de Leopardi y que Cernuda, después de la lectura del poeta italiano, profundiza gracias a la poesía inglesa. Una de las vivencias de las que el sevillano hace experiencia y que reconoce en la lectura de Leopardi es precisamente el mar de la infinitud.

2. EL NAUFRAGIO EN LO INFINITO

Para entender todo lo que conlleva el concepto de lo infinito tanto leopardiano como cernudiano, hay que adentrarse en la dimensión teórica y estética del símbolo y conectarse sobre todo con la estética alemana, que el mismo Cernuda estudia y profundiza con su propia elaboración textual del poder daimónico, que reelabora, como veremos, a partir de algunos textos de Goethe, entre otros autores. Antes de llegar a lo daimónico, sin embargo, hace falta detenerse en lo simbólico, que Goethe profundiza precisamente a través del enlace a lo demoníaco. En el *Faust*, a través de la voz de Mefistófeles, Goethe le sugiere al protagonista: «Lánzate al océano, sepúltate en la contemplación de lo infinito [...] mientras que en el apartado y eterno vacío no verás cosa alguna, ni oirás el rumor de tus pasos, ni hallarás un punto sólido en que apoyarte» (188). Por medio de la contemplación de lo infinito, Faust llegará al reino de las madres («pienso encontrar el todo en la nada», 188), unas figuras de las que no podemos esbozar un perfil exacto porque Goethe las presenta como pura experiencia y nunca como definición. Sin embargo, el camino a través del abismo de lo infinito, nos proporciona una explicación de lo que el autor alemán teoriza como símbolo: es estupor primigenio, una interrogación de sentido, es el camino de acceso a lo originario, es el hombre que se complace y se conmueve por su capacidad de sentir la inmensidad del mundo (188).

Philip Silver relaciona la imagen romántica de infinitud marina de Leopardi y de Cernuda con una búsqueda metafísica que acerca sus poéticas y que surge a partir de una conciencia del límite compartida y de una común voluntad de huida. Para Leopardi, la necesidad de huir —incluso de la memoria— representa el inmanente resultado de la experiencia poética; si para el autor de

poética»: «Desde que comencé a escribir versos me preocupaba a veces la intermitencia que ocurría, a pesar mío, en el impulso para escribirlos. Éste no dependía de mi voluntad, sino que se presentaba cuando quería; una experiencia inaplacable, una necesidad expresiva, eran, por lo general, su punto de arranque. El impulso exterior podía depararlo la lectura de algunos versos de otro poeta, oír unas notas de música, ver a una criatura atractiva; pero todos esos motivos externos eran sólo el pretexto, y la causa secreta de un estado de receptividad, de acuidad espiritual que, en su intensidad desusada, llegaba, en ocasiones, a sacudirme con un escalofrío y hasta a provocar lágrimas, las cuales, innecesario es decirlo, no se debían a una efusión de sentimientos. Aprendí a distinguir entre lo que pudiera llamar la causa aparente y la causa real de aquel estado a que acabo de referirme y, al tratar de dar expresión a su experiencia, vi que era la segunda la que importaba, aquella de la cual debía partir el contagio poético para el lector posible». (*Prosa I* 638)

Recanati la poesía consiste en transportarse fuera de uno mismo, intentando lograr la superación de interrogativos que no encuentran respuestas, también para Cernuda la huida representa la frustración que deriva de la necesidad de escaparse de los confines del yo para perderse en la creación:

> el instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante. Su efecto era, como en cierto modo ocurre con el deseo que provoca el amor, la exigencia dolorosa a fuerza de intensidad, de salir de mí mismo, anegándome en aquel vasto cuerpo de la creación. Y lo que hacía aún más agónico aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción. A partir de entonces comencé a distinguir una corriente simultánea y opuesta dentro de mí: hacia la realidad y contra la realidad, de atracción y de hostilidad hacia lo real. El deseo me llevaba hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si sólo su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida. Mas como esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario, de ahí la corriente contraria, de hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad. Puesto que, según parece, ésa o parecida ha sido también la experiencia de algunos filósofos y poetas que admiro, con ellos concluyo que la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla. (*Prosa I* 815-816)

Construyendo una dialéctica de la huida, Leopardi le otorga a esta acción la facultad de superación de un límite y en poemas como «L'infinito» se plantea el punto de partida de un pensamiento metafísico: en la visión, la actividad lírica y la metafísica se encuentran y la creación poética surge precisamente de la conciencia del límite, que no se reduce a la cumbre y a la espesura material, sino que amplía su significación al límite contingente de la vida misma que impide la visión auténtica y trascendente.[11] La huida se propone entonces como un acto de trascendencia prometéica con el que el pensamiento intenta alcanzar la infinitud —la única huida posible para Leopardi—, pero lo primero y quizás lo único que se alcanza es un gran sentimiento sublime de espanto («y poco falta / para que tiemble el corazón», escribe en «L'Infinito» el poeta de Recanati, *Poesías* 119, vv. 7-8) para pasar después a un estado de naufragio.

Como se ha podido leer en la última, extensa cita de Luis Cernuda, él también habla de «anegarse [...] en el vasto cuerpo de la creación» para salir de él mismo y lo repite a propósito de la experiencia metafísica neoplatónica apren-

[11] El límite se encuentra también en la memoria y en la historia, dos de los grandes interrogativos que Leopardi y Cernuda comparten, aunque el sevillano le otorgue el matiz de olvido, mientras que para el italiano consiste en un conjunto de estados de la mente en un momento de quietud, por lo tanto se trata de imágenes estilizadas del pasado.

dida gracias a Francisco de Aldana (García; Martínez Abascal).[12] Si para Aldana y los neoplatónicos la voluntad de anegarse encierra la aspiración a anularse dentro de una realidad superior, debido a su inmanentismo trágico no pueden buscarse en Cernuda huellas de una metafísica religiosa propiamente dicha (si no es por negación), sino que hay que entender su deseo precisamente como tensión, como aspiración a una redención estética de la existencia a pesar de la realidad, que al deseo se contrapone constantemente.

Tanto para Leopardi como para Cernuda, por consiguiente, la noción de límite empuja hacia una búsqueda que conduce a un naufragio en la infinitud, pero para los dos poetas la dialéctica de la huida no soluciona la experiencia de lo infinito; para los dos el impulso creador es posible dentro de una perenne tensión deseante que nunca llega a sobrepasar el límite si no es a través de la imaginación poética.

Pero para completar la idea de naufragio hace falta analizar la metáfora acuática en la que desemboca la tentativa de huida. El agua para Cernuda es un elemento libre y prometeico, es cifra que revela la trascendencia y que anticipa la tesis del poema en prosa «Escrito en el agua»: «Yo no existo ni aun ahora, que como una sombra me arrastro entre el delirio de sombras, respirando estas palabras desalentadas, testimonio [...] absurdo de mi existencia» (*Prosa I* 108). Es el agua un elemento primordial en que se materializan ideas fundamentales como la contemplación especular en su superficie y el naufragio existencial en sus abismos; la aparente multiplicidad de encuentros y olvidos sirve para que el poeta–Narciso sienta cómo sujeto (identidad) y objeto (extrañamiento) simulan el doloroso contacto que anticipa la frontera entre realidad y deseo: «Narciso sin moralidad, su belleza siempre a orillas de mí, sólo dejaré la memoria de una imagen contemplada en el espejo [...]. Seré un ángel, vocación impuesta, no electiva, pero los demás nunca verán mis alas y sólo sabré alisarlas en el agua que engaña mi nostalgia de cielo» (*Prosa completa* 1143-1144).

Franco Ferrucci (58) afirma a propósito del pensamiento leopardiano que si el mar de la infinitud es una creación de la imaginación poética que intenta superar los límites contingentes, entonces la voluntad de anegarse dentro de lo infinito equivale a la voluntad de anegarse dentro de la mente de uno mismo. Mirarse en el espejo de la infinitud es por lo tanto una operación de búsqueda de reflejos especulares narcisistas.

Si por un lado Philip Silver interpreta el agua cernudiana como «nostalgia del paraíso, contemplación de la unidad, una visión del ser no disperso» (31),

[12] Leopardi también propone una interpretación neoplatónica de la memoria gracias a Petrarca y a través de intermediarios literarios como Plotino, los neoplatónicos y San Agustín (Ferrucci 30).

hay que añadir por otro lado que Bachelard confirma el concepto de narcisismo en el elemento acuático como

> materia de la muerte bella y fiel. Solo el agua puede dormir conservando la belleza; solo el agua puede morir, inmóvil, guardando sus reflejos. [...] Así se consolida una especie de narcisismo delegado y recurrente que da belleza a todos los que hemos amado. El hombre se mira en su pasado y toda imagen es para él un reflejo. (106)

El mar, como variante semántica del símbolo del agua, tanto para Leopardi como para Cernuda es búsqueda genérica de sentido que demuestra en su dimensión metafísica la absorción del Ser dentro del No-Ser. Es la fuerza que pone en movimiento la conciencia profunda y a la vez muerte perenne: es un «morir cotidiano, undoso / Entre sábanas de espuma» (*La realidad* 22, vv. 1-2).

3. CONCLUSIÓN: ES ESPEJO DE LO INFINITO

La experiencia de naufragio en el mar de lo infinito representa una necesidad de huida que en los dos poetas se ve repetidamente frustrada y por lo tanto se crea una poética prometéica del fracaso. En este sentido, volviendo a la dimensión estética del símbolo y al camino que Cernuda reelabora a partir de la lectura de Goethe, es sugerente la noción de demoníaco o daimónico sobre la que el sevillano parece haber fundado ciertos aspectos de su verdad poética. En su «Palabras antes de una lectura» de 1935 Cernuda habla de la capacidad del acto poético para sumergirse en las zonas de lo misterioso, siguiendo una fuerza oculta que el poeta percibe diferenciándose del resto de los hombres. Es en las palabras de Goethe, y más concretamente en sus *Conversaciones con Eckermann*, donde Cernuda encuentra el ejemplo que hace más concreta la dimensión romántica y mística que inspira su creación, aunque adquiera una vertiente mucho menos irracional a pesar de lo intensa que es la emoción que provoca:

> A ese poder daimónico alude Goethe en sus conversaciones con Eckermann [...]. Confundido con el don lírico que habitó en ciertos poetas, parece como si las fuerzas líricas de éstos no pudieran resistirle, viéndose arrastrados a la destrucción, para alcanzar al fin, tras la muerte, una enigmática libertad. (*Prosa I* 605)

Cuando Cernuda lucha para exorcizar esa oscura fuerza daimónica habla de una «alegría terrible» frente al fracaso, subrayando la «embriaguez dramática de la derrota» (*Prosa I* 603). Esta peculiar poética del fracaso puede refundirse en el molde de lo sublime, que «se genera cuando [...] la imaginación no consigue ni puede hacer presente un objeto» (Lyotard 20-21). Si para Leopardi la reacción a ese poder daimónico es el espanto que surge en el corazón, Cernuda se plantea en cambio un interrogativo que lo lleva a una conclusión mucho

más positiva: «¿Cómo expresar con palabras cosas que son inexpresables? [...] Al menos, una parte de [la verdad intuida] acaso puedan recibirla y quedar impregnadas del significado que sólo al poeta le es dado insinuar: el misterio de la creación, la hermosura oculta del mundo» (*Prosa I* 605-6).

Refiriéndose a la conciencia tanto de una fractura interior, como de una separación de derivación platónica entre el hombre y una verdad superior, Cernuda logra oponer a la división daimónica (diabállō)[13] una unión que se concretiza y se rige en la palabra poética. La diferencia entre la estética neoplatónica, por un lado, y la metafísica leopardiana y cernudiana por otro es que estas dos últimas no recorren un camino vertical de ascensión sino horizontal: por mucho que la tensión derivante de la tentativa de superación del límite siga impulsando, su movimiento no podrá ser un avance porque nunca se alcanza la meta donde cesa el deseo. En la poesía de Cernuda el deseo sirve de impulso para una progresión, que sin embargo consiste más en la persecución de un objeto que se aleja infinitamente y que, por consiguiente, implica un movimiento igualmente sin fin. Se trataría de un deseo eternamente en movimiento, pero antes cabría aclarar la dinámica circular de dicho deseo, donde la circularidad ya no se produce a manera de espiral entre la divinidad y el alma como ocurre en la metafísica neoplatónica, sino que se afirma casi como una condena, un círculo sin fin de la inmanencia humana: «Cuando sucumba la trascendencia como lugar de privilegio metafísico, el empuje del deseo no operará una elevación metafísica vertical sino una expansión ontológica» (Zubiaur 58). Si en los neoplatónicos el alma naufragaba disolviéndose en la divinidad y en Leopardi en lo infinito imaginado por la mente que en la infinitud busca un reflejo del mismo poeta, también en Cernuda el deseo se anega en el vasto cuerpo de la creación, pero quedándose a nivel de la tierra. Sin embargo, el poeta sevillano hace frente a la fractura daimónica que conduce a los románticos a una parálisis anímica debida a lo sublime gracias a la vertiente de creación del sym-bállō, el símbolo poético. El hombre que se busca a sí mismo en el espejo de la infinitud no halla en los versos de Cernuda un reflejo ciego sino una concreta contraposición al peligro del naufragio a través de la palabra poética

> [...] Con reverencia y con amor así aprendiste,
> Aunque en torno los hombres no curen de la imagen
> Misteriosa y divina de las cosas,
> De él, a mirar quieto, como
> Espejo, sin el cual la creación sería
>
> Ciega, hasta hallar su mirada en el poeta [...]. (*La realidad* 262, vv. 19-24)

[13] «Deriv. de diabállō 'yo separo, siembro discordia, calumnio' y de de bállō 'yo arrojo'» (Corominas 212).

OBRAS CITADAS

Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Bernardelli, Giuseppe. *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*. Milano, Vita e Pensiero, 2002.

Blasucci, Luigi. «Paragrafi sull'*Infinito*». *Leopardi e i segnali dell'infinito*. Bologna, Il Mulino, 1985.

Brioschi, Franco. *La poesia senza nome*. Milano, Il Saggiatore, 1980.

Burckhardt, Jakob. *Juicio sobre la historia y los historiadores*. Buenos Aires, Katz Editores, 2011.

Cernuda, Luis. *Prosa completa*. Ed de Dereck Harris y Luis Maristany, Barcelona, Seix Barral, 1975.

---. *La realidad y el deseo (1924-1962). Seguido de «Historial de un libro»*. Madrid, Alianza, 1991.

---. *Poesía completa*. Ed. de Dereck Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993.

---. *Prosa I*. Ed. de Dereck Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994.

Colinas, Antonio. «Leopardi y la cultura española: una aproximación». *Pliegos de Yuste,* n. 11/12, 2010, pp. 135-38.

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 1987.

De Villena, Luis Antonio. «Leopardi y Luis Cernuda». 22 de enero de 2014. http://luisantoniodevillena.es.

Díez de Revenga, Francisco. «Leopardi traducido en 1928 y Luis Cernuda». *Monteagudo,* n. 19, 2014, pp. 265-268.

Ferrucci, Franco. *Il formidabile deserto*. Roma, Fazi, 1998.

Folin, Alberto. *Il celeste confine. Leopardi e il mito moderno dell'infinito*. Venezia, Marsilio, 2019.

García, Miguel Ángel. *«Sin que la muerte al ojo estorbo sea». Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2010.

Gil-Albert, Juan. «Encuentro con Luis Cernuda». *Memorabilia*. Barcelona, Tusquets, 1985, pp. 186-194.

Gil de Biedma, Jaime. *El pie de la letra*. Barcelona, Crítica, 1994.

Goethe, Johann W. *Fausto* (1831). Prólogo de José Luis Moreno-Ruiz, traducción de Felipe Ruiz Noriega. Madrid, Edaf, 1985.

Ladrón de Guevara, Pedro. «*I Canti* de Leopardi en la obra poética de Luis Cernuda». *Estudios románticos*, n. 5, 1989, pp. 677-693.

---. «*L'Infinito* de Leopardi: evolución histórica de su traducción al castellano». *Estudios románicos*, n.7, 1991, pp. 77-86.

---. *Leopardi en los poetas españoles.* Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2005.

Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. Londres, Chatto & Windus, 1957.

Leopardi, Giacomo. *Versi*. Bologna, Stamperia delle Muse, 1826.

---. *Canti*. Firenze, Guglielmo Piatti, 1831.

---. *Poesías*, traducción de Miguel Romero Martínez, prólogo de Gabriele Morelli. Sevilla, Renacimiento, 2013.

---. *Canti*, edición fotográfica de los autógrafos y edición crítica de Emilio Peruzzi. Milán, BUR, 2010.

Lyotard, Jean François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1987.

Martínez Abascal, Elena. «Correspondencias entre la obra de Francisco de Aldana y Luis Cernuda». *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Madrid, Akal, 2010, pp. 405-420.

Mazzoni, Guido. *Sulla poesia moderna*. Bologna, Il Mulino, 2005.

Montesinos, Rafael. «El rumor del agua». *A una verdad: Luis Cernuda (1902-1963)*, ed. de Andrés Trapiello y Juan Manuel Bonet, Sevilla, Universidad Menéndez Pelayo, 1968, pp. 56-61.

Silver, Philip. *Ruina y restitución. Reinterpretación del romanticismo en España*. Madrid, Cátedra, 1997.

Valera, Juan. «Sobre los *Cantos* de Leopardi» (1855), *Obras Completas,* Madrid, Aguilar, vol. 3, 1942, pp. 19-29.

Zubiaur, Ibon. *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda*. Kassel, Edition Reichenberger, 2002.

Cosas de los vivos contadas por los muertos (1896) de Juan Rafael Allende: fotografía, muerte y risa

Carolina Carvajal
Pontificia Universidad Católica de Chile

Cosas de los vivos contadas por los muertos (1896) es una propuesta literaria del siglo XIX latinoamericano que critica ácidamente no solo a la Iglesia Católica y el clericalismo, sino también a los grupos sociales emergentes de la segunda mitad del siglo XIX en Chile. Lo anterior queda en evidencia en la novela desde sus primeras líneas cuando el narrador nos cuenta: «Sucediome que una tarde, cansado de los vivos, fui a dar un paseo por la ciudad de los muertos, por la ciudad de los mármoles, donde se cree honrar a estos satisfaciendo la vanidad de aquellos» (Allende 7). La burla de Allende hacia ciertos colectivos sociales se centra, precisamente, en la vanagloria que se desprende del aspiracionismo social, de la ostentación de un estatus recién adquirido, y de la adopción de normas y modas foráneas como códigos del «deber ser» social.[1]

La relación entre lo propio y lo exógeno en el siglo XIX latinoamericano ha sido discutida por diversos investigadores. Uno de ellos es Bernardo Subercaseaux quien, en su texto «La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina», indaga acerca de esta conexión siempre compleja

[1] Juan Rafael Allende (1848-1909) fue uno de los autores más controversiales de su tiempo. Publicó más de una decena de periódicos democráticos, anticlericales y antioligárquicos entre 1875 y 1904. La novela *Cosas de los vivos contadas por los muertos* fue publicada por entregas en su periódico satírico *El jeneral Pililo,* entre octubre y noviembre de 1896, y cuenta la historia de un grupo de esqueletos que se reúne durante varias noches en los patios del Cementerio General de Santiago de Chile a compartir sus experiencias de vida y muerte, criticando duramente a la burguesía, a los colectivos conservadores y a la Iglesia Católica de la época.

y no exenta de polémica.[2] La reproducción de lo foráneo en el continente americano tendría que ver con concebirnos como una periferia en relación con «un mundo otro central» que representaría al viejo continente. Esto deriva, según Subercaseaux, en el uso de paradigmas conceptuales y periodizaciones de la historia intelectual y cultural europea (126). En dicho contexto, las élites, aclara Subercaseaux, se autoperciben como europeas. Si se mira el proceso de modernización en Chile a través del prisma de la *reproducción*, entonces habría que hablar de un proceso cultural epidérmico, endogámico y postizo, tres términos utilizados por Subercaseaux; de una recepción pasiva e inerte de lo que nos llega de Europa.[3]

En *Cosas de los vivos contadas por los muertos (1896)* se hace sátira del envanecimiento de la burguesía emergente, poniendo énfasis, precisamente, en la reproducción vaciada de sentido de ciertas prácticas sociales que se han originado en Europa, como el género fotográfico *post mortem*, que analizaremos a continuación.

1. FOTOGRAFÍA Y MUERTE

No podríamos detenernos en los alcances y repercusiones que tuvo y ha tenido la fotografía en nuestra sociedad, pero a fin de darle un marco contextual a nuestro análisis del género fotográfico *post mortem* en la novela de Allende, podemos decir que la entrada triunfal de la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX, supuso un cambio significativo para la conciencia del ser humano, tanto en su concepción de sí mismo y del otro, como en la del tiempo y el espacio. A la vez, la fotografía se instaló «como un testigo de nuestra existencia»; «como un régimen de verdad» que aporta evidencias innegables de lo ocurrido; de lo que hemos hecho; de donde hemos estado. En este sentido, es primordial entender la práctica fotográfica como el resultado de «una profunda conmoción de la memoria» (Henao 331). Desde su aparición, la fotografía parece ser un medio para desafiar el olvido, para anular la posibilidad de una desaparición rotunda, por cuanto ha sido capaz de «crear un nuevo rostro para el olvido»;

[2] El desfase, explica Subercaseaux, «se produciría porque ciertas corrientes de pensamiento o artísticas que surgen en Europa de condiciones sociales específicas y concretas, empiezan a existir en América Latina sin que las circunstancias y hechos que las generaron originalmente logren todavía una presencia o fuerza suficiente. Tendríamos en consecuencia barroco sin contrarreforma, liberalismo sin burguesía, positivismo sin industria, existencialismo sin segunda guerra mundial, postmodernismo sin postmodernidad, etc.» (127). Respecto a la máscara, señala que, a partir del modo de reproducción, el contacto con el pensamiento europeo sería de carácter epidérmico, «sería una máscara carente de una relación orgánica con el cuerpo social y cultural latinoamericano» (127).

[3] La apropiación, por su parte, «apunta a un proceso creativo a través del cual se convierten en "propios" o "apropiados" elementos ajenos. "Apropiarse" significa hacer propio, y lo "propio" es lo que pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapone a lo postizo o a lo epidérmico» (Subercaseaux 130).

de hacer del olvido algo encubierto (Mier 82). Dicha capacidad se nutre del poder que tiene la fotografía de identificar a un individuo y hacerlo pervivir en el tiempo a través de una imagen.[4]

En este sentido, podemos advertir que una imagen fotográfica puede ser interpretada como un vestigio o una revelación de las grandes preocupaciones del ser humano: el miedo a morir y el miedo a olvidar. De ahí que Henao proponga que «la fotografía canaliza la esperanza escatológica del siglo: sobrevivir como imágenes de papel sensible, vencer el horror de la desintegración, afirmar una felicidad irreal o irrealizable» (338).

Desde su origen, se va tejiendo una estrecha, y a la vez compleja, relación entre la fotografía y la muerte que ha interpelado a diversos estudiosos, tales como Nadar (Gaspard-Félix Tournachon 1899), Robert Castel (1965), John Szarkowski (1966), John Berger (1980), Rosalind Krauss (1977), Roland Barthes (2017), Walter Benjamin (2011), André Bazin (1958), Susan Sontag (2006), entre otros.

Roland Barthes es uno de los autores que propone entrar al estudio del advenimiento de la fotografía, no solo desde el contexto social y económico del siglo XIX, sino haciendo hincapié en el vínculo antropológico que la muerte establece con la imagen; desde la relación que la fotografía entabla con la crisis de la muerte que comienza en la segunda mitad del siglo XIX. Dicha relación nos llevaría, en el acto mismo de fotografiar, a captar la vida y la muerte en una misma imagen. Al respecto, el filósofo y semiólogo francés, en *La cámara lúcida*, advierte que quienes hacemos una fotografía, agitados por el mundo, en busca de captar la actualidad, no somos más que «agentes de la muerte» (142). Lo anterior da cuenta de algunas paradojas: la imagen puede evocar una ausencia; la imagen produce muerte al querer conservar la vida; la fotografía expresa una muerte en el futuro:[5] «Ante la foto de mi madre niña me digo, ella va a morir;

[4] José Fernando Vázquez, quien, en «La fotografía como documento sociocultural a finales del siglo XIX: Nadar y el retrato post mórtem» (2014), realiza un profundo análisis de las memorias del fotógrafo Gaspard-Félix Tournachon, más conocido como Nadar, advierte que, para el artista francés, la fotografía no es la representación vacía de un sujeto, ni una modalidad iconográfica banal, sino un objeto que proyecta a un ser concreto. En sus retratos quedarían plasmadas en forma perenne las cualidades físicas y psicológicas del personaje fotografiado, eternizándose en una imagen una parte de su ser (483).

[5] La «muerte llana» de cual nos habla Barthes también incumbe a la fotografía misma, tal como la conoce el estudioso francés antes de su era digital. «La fotografía también germina, alcanza pleno desarrollo durante un momento, luego envejece. Atacada por la luz, por la humedad, empalidece, se extenúa, desaparece: no queda más que tirarla. ¿Qué va a abolirse con esa foto que amarillea, se descolora, se borra, y que será echada un día a la basura, si no por mí mismo, por lo menos a mi muerte? No tan solo la "vida" (estuvo vivo, fue puesto vivo ante el objetivo), sino también, a veces, ¿cómo decirlo?, el amor. Ante la única foto en la que veo juntos a mi padre y a mi madre, de quienes sé que se amaban, pienso: es el amor como tesoro lo que va a desaparecer para siempre jamás; pues cuando yo ya no esté

me estremezco, como el psicótico de Winnicott, a causa de una catástrofe que ya ha tenido lugar. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe» (Barthes 146).

También se han establecido relaciones entre la fotografía y las máscaras mortuorias del arte funerario de la Antigüedad, es el caso del investigador André Bazin quien evidencia dicha relación mediante la idea del rastro, de la posibilidad que tiene la fotografía de hacerse de las huellas que ha dejado la presencia del sujeto fotografiado. Esta idea de la fotografía como huella se colma de valor cuando contemplamos la imagen de un referente que ha desaparecido. En otras palabras, tal como señala Robert Castel en *Imágenes y fantasmas*, la ausencia material irrevocable del referente fotografiado, busca ser engañada por el fantasma, *par la rêverie* que supone la fotografía por cuanto permite la representación y la evocación de lo ausente (34).[6]

Las reflexiones de Castel pueden hallar un complemento en la relación que establece Susan Sontag, en *Sobre la fotografía* entre la fotografía y lo fantasmagórico. En efecto, la investigadora estadounidense se refiere a la fotografía como un «fantasma de papel, una huella espectral» (23) que conmemora y restablece simbólicamente la continuidad amenazada, convirtiéndose primero en signo de ausencia y luego en pseudopresencia (33). De hecho, en su capítulo «La caverna de Platón»,[7] Sontag admite que:

> Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo. (32)

Respecto al dualismo entre la presencia y la ausencia del referente, para el caso de la fotografía *post mortem,* también sería posible referirse a la «presencia au-

aquí, nadie podrá testimoniar sobre aquel amor: no quedará más que la indiferente Naturaleza» (146). Respecto a las paradojas de la fotografía, Moncarte, en «Duelo y fotografía postmortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI» señala que la principal paradoja consiste en el hecho de exhibir la mortalidad, mediante un documento generado por una cámara que encierra la posibilidad de trascendencia e inmortalidad visual (171).

6 Mignacca se pregunta qué ausencia es más vasta que aquella causada por la experiencia de la muerte: «N'y a-t-il pas plus grande absence que celle causée par l'expérience de la mort, qu'elle soit celle d'un proche ou la nôtre? De plus grand silence? De plus grand vide? La présence-absente photographique définie par Barthes est à la fois le drame de l'image qui disparaît derrière le référent photographique et celui de l'homme; ce qui a été et ce qui sera, ce qui était vivant et ce qui sera mort» (14).
Geoffrey Batchen en *Forget me not: Photography and Remembrance* intenta demostrar que en la imagen fotográfica siempre convive la dualidad de la presencia y la ausencia; una dualidad que cohabita sin conflictos y en permanente diálogo (14).

7 Ensayo publicado originalmente el 18 de octubre de 1973 en *The New York Reviews of Books.*

sente del cadáver» (Mignacca 14), puesto que los restos fotografiados no serían más que el testimonio de la ausencia del hombre que habitó dicho cuerpo. No obstante, aún cabría interrogarse ¿hay algo de vivo en el cadáver retratado? Es un dilema del que se hace cargo Roland Barthes en su ya citado estudio *La cámara lúcida*:

> En la fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica; y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se fotografían cadáveres; y, aun así: si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver: es la imagen viviente de una cosa muerta. Pues la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticiamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior. (124)

Entonces, si la muerte es sinónimo de silencio, el «cadáver viviente» del que nos hablaba Barthes «devient alors l'objet par lequel le silence peut être brisé, objet par lequel le sujet peut être réintégré dans le discours des vivants, dont la présence vient contre l'absence», (Mignacca 27). La presencia ausente del cadáver se transforma en la fotografía de una presencia presente, al poder los vivos dialogar con el difunto que habita dentro del marco fotográfico[8] y que tiene mucho que decirnos, no solo sobre lo que fue su propia existencia, sino sobre cómo los hombres se enfrentan a la mortalidad en una determinada época.[9]

Respecto al tiempo, la fotografía, según señala Barthes, es la «momificación» del referente. Lo fotografiado se instala en un tiempo que no le es propio (23). ¿Pero cuál es el tiempo de la fotografía? No existe un *continuum*, nos advierte Walter Benjamin; el tiempo de la fotografía no es uno; coexisten muchos tiempos.[10]

8 Louis-Vincent Thomas señala que, a fin de evitarle al hombre que ha abandonado su material corpóreo una completa desaparición, un olvido total, un nuevo espacio le será dispuesto, una nueva vida simbólica le será ofrecida: su retrato (17).

9 «Esas dos niñas que miran un primitivo aeroplano volando sobre su pueblo, ¡qué vivas están! Tienen toda la vida ante sí, pero también están muertas (actualmente), están, pues, ya muertas (ayer). En último término, no es necesario que me represente un cuerpo para sentir ese vértigo del tiempo anonadado. En 1850, August Salzmann fotografió, cerca de Jerusalén, el camino de Beith-Lehem: tan solo un suelo pedregoso, unos olivos; pero tres tiempos dan vueltas en mi conciencia: mi presente, el tiempo de Jesús y el del fotógrafo, todo ello bajo la instancia de la "realidad"- y no ya a través de las elaboraciones del texto, ficcional o poético, el cual no es nunca creíble hasta la raíz» (Barthes, *La cámara Lúcida*, 149)

10 Véase *Breve historia de la fotografía,* Madrid: Casimiro Libros, 2011.

La fotografía de difuntos permite problematizar dicho *continuum*. Por un lado, la representación de un individuo nos conecta a un pasado, y, por otra, nos permite trasladarlo a nuestro presente; a una nueva existencia simbólica.

La fotografía *post mortem* en la que los muertos son retratados con apariencia de vida, es también una práctica compleja que decanta el tiempo. Se pretende retratar a un individuo como parte de un tiempo y un espacio pasado (el de la toma fotográfica) al cual ya no pertenece. De ahí la teatralidad de este tipo de fotografía, en la que, gracias a una serie de artificios, el fotógrafo retrata a alguien *como si* aún perteneciera al espacio vital.

2. FOTOGRAFÍA *POST MOSTEM*: EL CADÁVER Y SU IRRUPCIÓN EN UN TIEMPO QUE NO LE ES PROPIO

Luego de trazar algunas breves líneas sobre la relación entre la fotografía y la muerte, nos interesa hacer algunas precisiones sobre el origen y la función del género fotográfico del retrato *post mortem* que nos ayuden a decodificar la imagen creada por Juan Rafael Allende en su novela, tanto a nivel literal como simbólico, y dentro de su contexto social y político.

La narrativa sobre este género fotográfico en Chile es escasa, y los estudios especializados que puedan dar luces sobre el nivel de popularidad que alcanzó en nuestro territorio la práctica de fotografiar difuntos, cuál era el origen social de quienes se retrataban y hasta qué punto se masificó, son también insuficientes:

> Las fotografías asociadas a la muerte no fueron muy frecuentes en nuestro país, o al menos esa es la impresión que nos queda. Los estudios europeos relativos al tema suelen entregar una información gráfica más abundante de la que todavía podamos reunir en Chile. (León 163-164)

Dentro de esta nebulosa, creemos que la reconstrucción de la práctica fotográfica *post mortem* en la novela de Allende, aunque sea desde el plano ficcional, goza de gran valor como documento, al igual que lo es, para el caso uruguayo, el relato «La cámara oscura» de Horacio Quiroga. Allende, en breves líneas llenas de humor e ironía, da muestras de conocer las directrices de este género fotográfico, a saber, dónde se realizaba este tipo de retratos, cuál era el rol del fotógrafo, cuáles eran las principales dificultades de esta práctica y cuál era su función social, tanto para los familiares cercanos al difunto como para el resto de la comunidad.

Respecto a los antecedentes de la fotografía *post mortem*, debemos considerar que retratar difuntos es una práctica previa a la fotografía. Esto quedó en evidencia en 2002 cuando el Museo de Orsay, en París, organizó una muestra titulada *Le dernier portrait*, la cual dispuso un recorrido cronológico a través del arte mortuorio que comenzaba por las máscaras funerarias, pasando por la

pinturas y grabados, hasta llegar a la fotografía.[11] De lo anterior, advertimos que la fotografía, tal como apunta Andrea Cuarterolo en «La imagen en el ritual póstumo. Fotografiar la muerte», «no fue el primero sino el último medio en integrarse a una iconografía mortuoria que ya tenía una larga tradición» (32). Una de las principales conclusiones que se pudieron sacar de esta muestra es que el arte que dialoga con la muerte es un testimonio del sentir de una época.

Para el caso chileno, durante el siglo XIX y principios del XX, lo simbólico va a jugar un rol preponderante en el universo de la muerte y su sentimentalización. La fotografía, como recuerdo tangible, va a jugar un rol primordial como intermediarios entre la pérdida, la añoranza y el dolor (León 159). Por su parte, Juan Carlos Velásquez advierte que, durante el siglo XIX en Chile, producto de diversas epidemias y enfermedades, así como de la alta tasa de mortalidad infantil, la muerte era parte de la vida y acechaba permanentemente. De lo anterior derivó que las imágenes mortuorias no fueran consideradas una práctica macabra ni del mal gusto. Por el contrario, la sociedad y la muerte habían establecido una relación de franqueza y este tipo de imágenes podía ser aceptada e incorporada a la cotidianeidad como una parte más en el proceso del duelo (60).

Respecto a los estratos sociales en los que se popularizó este tipo de fotografía en América Latina, se tiende a pensar que en un principio fue la burguesía, seguida de los grupos sociales emergentes, la que pudo acceder a este tipo de práctica de costo elevado. De hecho, en Argentina se reconoce que la fotografía *post mortem* cobró valor de la mano con el protagonismo político que adquirió la burguesía porteña al punto de transformarse en «la manifestación iconográfica más importante de los ritos funerarios» (Diego Fernando Guerra 2). En Chile, también se vuelve fácil suponer que en un comienzo fuese la élite la que adoptó esta práctica, antes de que se masificara en los estratos sociales medios y bajos (Velásquez 62). [12]

[11] Diego Fernando Guerra, en «Con la muerte en el álbum. La fotografía de difuntos en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX» (2010), precisa que la fotografía *post mortem* en Argentina se desarrolló sobre la base de prácticas previas ligadas a la tradición de la pintura de difuntos, particularmente, aquellas pinturas en las que los difuntos son representados con apariencia de vida (5).
Sin lugar a dudas, la fotografía *post mortem* se nutre de un vasto repertorio de códigos narrativos y simbólicos que provienen de la pintura de retratos. La realización de este tipo de obra tenía ciertas variantes: los artistas podían pintar al difunto de memoria; a partir de una pintura o un dibujo previo; o bien, directamente con el muerto como modelo. La mayor parte de estos retratos mostraban al muerto con apariencia de vida, pero, desde luego, las posibilidades mismas de la pintura permitían producir una imagen idealizada, a saber, sin rastros evidentes de muerte. Esta era una diferencia significativa con la fotografía, que tenía que batallar, como lo veremos en la novela de Allende, con la inclemencia del rigor mortis.

[12] Mario González-Linares señala que la práctica fotográfica *post mortem* se expandiendo poco a poco hacia las clases medias, y hacia finales del siglo XIX, se democratizó entre los estratos populares. «De este modo, lo que en un primer momento operó como un exponente de distinción adoptó un matiz vulgar» (s.p.).

El hecho de que la fotografía *post mortem* ingresara en una primera fase en las clases sociales altas y medio altas (grupos sociales emergentes) y, posteriormente, en las capas populares de la sociedad se explica claramente por el precio elevado que solía tener una práctica de requerimientos, a veces, muy inusuales. Solo en el caso de niños fallecidos, solía ocurrir que sus familiares acudieran con ellos hacia la funeraria o donde lo indicara el fotógrafo. Sin embargo, en el caso de los adultos, era el fotógrafo quien debía trasladarse, prontamente, a la casa del difunto, trasladando todo su equipo de trabajo, y teniendo que cerrar su estudio por un par de horas o durante un día completo. Las delicadas circunstancias de manipular el cadáver también eran un factor que influía en su elevado costo, transformándose así en «un lujo que solo algunos podrían costear» (Velásquez 62).

Respecto a la popularidad de esta práctica, la fotografía *post mortem* fue una costumbre asentada en el sur de nuestro país durante cien años, a saber, desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XIX, «llegando a formar parte indiscutible de nuestra cultura de la muerte» (Velásquez 61). Algo similar, probablemente, haya ocurrido en Santiago, pues diversas casas fotográficas que ofrecían servicios fotográficos mortuorios comenzaron a extenderse a lo largo del país a partir de 1850. Marco Antonio León aporta la siguiente referencia:

> En Chile destacaron fotógrafos como los de la casa Vance & Hoytt, que tuvo como *slogan* la siguiente frase: «de aquellos por quienes sentimos emociones queridas, aseguremos la sombra antes que el ser perezca».[13] En un sentido similar, fue la publicidad de William G. Helsby, quien fotografiaba enfermos y difuntos y en cuyos avisos se leía: «La vida es incierta, no se descuiden, pues en hacerse del retrato de los que son caros, mientras esté en sus manos conseguirlo. Es tan poco el costo, que está al alcance de todos obtenerlo». (164)

Hoy, la fotografía *post mortem*, parece ser una práctica poco común o en desuso. Las transformaciones sociales han de haber repercutido en la forma en que nos relacionamos con la muerte. Dado que la muerte ha pasado a ser, de cierta forma, un tema tabú en diferentes ámbitos de la sociedad, la percepción de las imágenes mortuorias se ve claramente afectada.[14] No obstante, sabemos, por el

[13] En 1843, John Elliot, primer fotógrafo que se estableció en Buenos Aires, publicaba un aviso muy similar en el semanario *British Packet*: «Fije su sombra antes de que la sustancia se desvanezca». *Apud* Andrea Cuarterolo.

[14] El destino de la fotografía *post mortem* a partir del siglo XX es un tema muy complejo en el que no podemos ahondar por no ser nuestro tema central. Pero sí, nos gustaría mencionar que algunos autores, como Diego Fernando Guerra, cuestionan las teorías simplistas de quienes postulan al «tabú de la muerte» como el responsable de la casi desaparición de este género fotográfico. Para el investigador

trabajo de Jay Ruby, autor de *Secure the Shadow. Death Photography in America* (1995), que la fotografía mortuoria aún es un ejercicio frecuente en ciertas regiones de Estados Unidos.

Las opiniones sobre la pervivencia de este tipo de retratos tan habitual y divulgado en el siglo XIX son divergentes, sin embargo, podemos mencionar que, hasta donde hemos podido recabar información, la práctica actual del retrato *post mortem* está más bien vinculado al duelo perinatal, tal como evidencian las numerosas fotografías que ha realizado en los últimos años el destacado fotógrafo documental Todd Hochberg.[15]

Respecto a las característica y estilos fotográficos *post mortem,* podemos señalar que las casas fotográficas solían ofrecer tres tipos de fotografías *post mortem,* algunas eran más solicitadas que otras, dependiendo especialmente de la edad del retratado. En la primera de ellas, parece haber una aceptación de la muerte. El difunto es fotografiado desde su condición de muerto, en soledad o acompañado por sus familiares. Podríamos decir que es la fotografía de la *muerte veraz.* En los otros dos tipos de fotografía *post mortem* parece regir una negación de la muerte, una *simulación.* Es interesante observar una suerte de contradicción en este tipo de retratos, pues la fotografía desde sus inicios fue reconocida por dejar testimonio de una *realidad*, pero en este caso, permite, contrariamente, la elaboración de una ficción que escoge como tema la muerte y el simulacro del sueño y la vida. Por un lado, el difunto se fotografiaba como si estuviera dormido y, en algunos casos, se simulaba una postura tan natural que daba la impresión de que en cualquier momento podría cambiar de posición o levantarse. Este tipo de escena era muy común en el caso de los niños.[16]

Por otro lado, tenemos la fotografía *post mortem* más compleja, probablemente, de realizar y de analizar, la fotografía en la que el difunto es retratado

argentino, el problema de estas hipótesis sobre el rechazo a la muerte, es que dejan sin atender un aspecto central: si hubo un cambio cultural de tal magnitud, como el señalado por Ariès, ¿cuáles fueron, en todo caso, las consecuencias de esas transformaciones en las condiciones de recepción del dispositivo fotográfico que pudieran provocar el abandono de un género? y sobre todo ¿qué rasgos inherentes al dispositivo fotográfico pudieron atentar, en las nuevas condiciones de consumo de imágenes propiciadas por la industria de masas del siglo XX? (111).

15 También destaca hoy en día el trabajo de la psicóloga y fotógrafa española Norma Grau, quien capta imágenes de muerte gestacional y neonatal. Grau define su labor en los siguientes términos «No se trata de fotografiar la muerte, sino de capturar el amor» (11).

16 Henao señala que la asociación de la muerte y el sueño puede ser trazada desde los griegos hasta el presente. Desde Homero y Virgilio, hasta San Pablo, vamos a encontrar la muerte asociada con un eterno descanso y un sueño inmortal. Martín Lutero llamó la muerte un «profundo, agitado sueño» y a la tumba «cama de reposo» (343). También contribuye, como nota Velásquez, una identificación romántica de la muerte con la imagen del sueño eterno (60).

como si estuviera vivo, con los ojos abiertos y en alguna pose que disimule la inflexibilidad de la muerte. A diferencia de la pintura que podía idealizar a su modelo, la fotografía no podía soslayar los evidentes rastros de la muerte. Por consiguiente, se consideraba que los retratos *post mortem* mejor logrados, eran aquellos en los que se lograba proyectar una ficción de la vida, aunque fuese gracias al maquillaje aplicado al difunto o al posterior retoque del negativo.

El fotógrafo André Adolphe Eugène Disdéri relata la dificultad de este tipo de toma, especialmente por las largas horas de espera que implicaba:

> Each time we were called to do a portrait after death, we dressed the deceased in the clothes he usually wore. We recommended leaving the eyes open; we sat him near a table, and waited seven or eight hours before proceeding. In this way we would seize the moment when the contractions of rigor mortis disappeared [and] we were able to reproduce the appearance of life. This is the only way to have a suitable portrait that does not remind the one to whom he is so beloved, the painful moment that took him away. (en Munforte 81)

En este tipo de fotografía son muy importantes las claves de lectura que permiten al espectador comprender que la persona retratada está muerta y no viva, por ejemplo, una flor blanca, una flor invertida o una flor con un tallo partido entre las manos del difunto.

La mayoría de las fotografías *post mortem* se tomaban transcurridas pocas horas desde el fallecimiento y este acto formaba parte de un rito mortuorio cuyas funciones precisaremos más adelante. Era al mismo tiempo, como bien advierte Velásquez, una ceremonia que no se improvisaba. El fotógrafo era el responsable de proporcionar armonía y veracidad a la escena representada, por tanto, debía tener gran experticia y conocimiento del oficio, «en especial por los detalles técnicos de recreación de escenarios, ángulos de pose y otras minucias que hacían descansar esta labor en manos que conocieran el oficio» (60).

Habíamos mencionado anteriormente que este tipo de fotografías no resultaba macabro ni de mal gusto en su época, no obstante, es interesante notar que de los pocos testimonios que han dejado importantes fotógrafos del siglo XIX, la mayor parte de ellos hace referencia al carácter obligado y repulsivo que implicaba esta práctica. El famoso fotógrafo francés Nadar, confiesa en sus memorias: «S'il est un devoir pénible dans la photographie professionnelle, c'est l'obligée soumission à ces appels funéraires – qui ne se remettent pas…» (479). Por su parte, el ya citado André Adolphe Eugène Disdéri admite: «hemos realizado una multitud de retratos postmortem; pero debemos confesar francamente que no lo hacemos sin repugnancia» (*apud* Vásquez 479). En Chile, contamos, gracias a las indagaciones de Juan Carlos Velásquez, con un testimonio de la segunda mitad del siglo XX, que hace ecos de las quejas articuladas por los artistas europeos:

> En el verano de 1964 debí viajar a la localidad de Los Muermos, pues había fallecido un bebé. Al estar listo para fotografiar al niño, el padre me solicita esperar un momento, para llamar a su esposa e hijos, sacar al pequeño difunto del ataúd y posar para la posteridad. Salí perturbado de ese velorio con la firme decisión de no volver a realizar este tipo de trabajo. (Velásquez 62)[17]

En el plano ficcional, Quiroga nos entrega el testimonio, en primera persona, de un joven fotógrafo que no puede rehusarse a realizar un retrato *post mortem*, convirtiéndose esta en una experiencia espeluznante. Por su parte, Allende idea una escena donde, claramente, sobresale la técnica fallida del fotógrafo que no consigue doblegar los estragos que la muerte había dejado en su modelo.

Sobre las funciones del retrato *post mortem*, podemos comenzar diciendo que las imágenes de la muerte han respondido a un estímulo característico de su tiempo y sus funciones son variadas y siempre factibles de ser problematizadas.

Pensando precisamente en su rol, Jöelle Bolloch, colaborador del Museo de Orsay en la ya mencionada exposición sobre imágenes mortuorias en 2002, propone una nueva denominación para este tipo de fotografías: *le premier-dernier portrait*, a saber, el primero y último retrato. La mayoría de los estudiosos de este tipo de práctica coinciden en que la fotografía *post mortem* era el último testimonio del ser, el último registro, pero muchas veces era también la primera y única oportunidad de dejar un registro visual del difunto que nunca se había fotografiado en vida. Esto solía suceder con mucha frecuencia en el caso de los niños. El retrato *post mortem* se carga de sentido como un conductor de la memoria y, como señala Mignacca como «solution à la véritable menace, la mort la plus violente: celle de l'oublie» (35). Si el difunto nunca se había fotografiado en vida y su recuerdo solo permanecía en la memoria de algún pariente, qué sucedería cuando ese mismo pariente dejase de existir. Es la misma pregunta que se formulaba Barthes sobre el amor que sus padres proyectaban en una fotografía: ¿quién podría testimoniar de ello si él mismo, como último testigo de ese amor, dejaba de existir? Un retrato *post mortem* que pasa a formar parte del álbum familiar va a ser, por largo tiempo, hasta que amarillee y se borre, una certificación, una prueba, para las actuales y futuras generaciones, de la existencia de una determinada persona.

[17] Marianna Matthwes, en *Fragmentos de una memoria, 1858-2000, Fotografía en la Región de los* Lagos (2001), obra citada por Velázquez, entrega una valiosa información sobre los fotógrafos que practicaron el retrato *post mortem* en el sur de nuestro país durante el siglo XIX y el siglo XX: «Enrique Valck en Valdivia; Pedro Adams, Ernest Bergk y August Christ en Osorno; Germán Wiederhold, Ernst Karl, Gustavo Oettinger y Hardy Schaefer en Puerto Varas, Manuel Gómez, Enrique Mora y Arnoldo Skoruppa en Puerto Montt y finalmente Gilberto Provoste en Chiloé» (*apud* Velásquez 62).

El retrato *post mortem* tiene a la vez lo que Benjamin denomina «el valor cultual» y que se aprecia en el culto al recuerdo de los seres queridos desaparecidos. De hecho, el principal objetivo al realizar una fotografía *post mortem*, era que el muerto fuera permanentemente recordado con veneración. Para Nadar, el retrato *post mortem* en la Europa del siglo XIX era un parte indispensable del duelo; un elemento fijo de los rituales de defunción; uno de los pasos a seguir en la despedida del difunto; en otras palabras, un asunto protocolario (Vázquez 480). En este sentido, lo podemos considerar un medio, un tránsito entre la pérdida, el sufrimiento y el consuelo. Ahora bien, Moncarte propone diferenciar entre dos funciones bidireccionales y diferenciadas, es decir, la función que esta fotografía cumple para los familiares del difunto; y el rol que desempeña para los allegados o la comunidad cercana a la familia. La primera, tiene que ver con honrar y asumir, en la medida de lo posible, una pérdida; la segunda, vendría siendo una suerte de «documento gráfico» que da fe de lo que ha ocurrido (172). Lo mismo que José Fernando Vázquez llama «las funciones testimoniales y notariales de la fotografía *post mortem*» (480).[18]

En efecto, la fotografía *post mortem* podía ser un medio de autentificar una muerte, una huella de lo acaecido; un vehículo para dar visibilidad al deceso. De ahí que se acostumbrara a solicitar varias copias del retrato *post mortem* para enviarlo a los parientes lejanos, amigos, y todos aquellos que no pudieran asistir a los servicios fúnebres como una manera de certificar el hecho y hacerlo lo más explícito posible.

La puesta en escena de la muerte también permitía, de cierta manera, seguir en posesión del difunto. En este sentido, concordamos con José Fernando Vásquez cuando define la fotografía *post mortem* como «una necesidad de retener al ser querido, de mantener en el plano bidimensional la vida ya desaparecida del fallecido, que no conoce fronteras geográficas, pero sí distintos modos de entender el concepto de imagen» (481). Y el consuelo residiría en esa posibilidad de retener de manera simbólica al ser querido que partió, a fin de poder canalizar la angustia y el pesar.[19] De hecho, Nadar, en sus memorias sobre la fotografía *post mortem*, plantea este tipo de práctica:

> como una prótesis, como un sustituto conceptual del original desaparecido. Todo ello me-

[18] Vázquez apunta que en algunos casos podía suceder que la familia no encargara este tipo de retratos por amor ni por honrar la memoria de su pariente desaparecido, sino solamente para informar de su deceso (480).

[19] En la misma línea, Cuarterolo nota que la fotografía mortuoria es un el objeto mediador que nos permite poseer al otro. En otras palabras, «el deseo de posesión corporal se transfería en el deseo posesivo de los objetos. Era la voluntad de tener al muerto lo que promovía y vendía este tipo de imágenes» (32).

> diante la noción de que la posesión del retrato fotográfico, como objeto físico, presupone la propiedad del representado- no en vano, constituía su última presencia en el mundo. Por lo tanto, la imagen se convierte en una proyección palpable del difunto. (481)

Como lo hemos podido apreciar, la fotografía *post mortem* abarca diversos fines culturales y sociales, entre los cuales destacamos su rol como medio para conectarse a los seres queridos ausentes, de devolverles una presencia, de salvaguardarlos del olvido; su rol como conductora de la memoria, como elemento de transición entre la pérdida, el dolor y el consuelo; su capacidad de visibilizar la muerte, en tanto documento emisario. Al mismo tiempo, la fotografía *post mortem* era, en muchas ocasiones, la única oportunidad de certificar la existencia de una persona.

Ambivalente, contradictoria, irónica si se quiere, por pretender «encapsular la memoria de un vivo a partir del registro gráfico de su defunción» (González-Linares s.p.) la fotografía *post mortem* era en el siglo XIX uno de los pasos a seguir en el ritual mortuorio, que nos habla de la forma en que la sociedad decimonónica se relacionaba con la muerte; cómo convivía con estos fantasmas de papel, cómo aceptaba o rechazaba el fin biológico de la existencia.

3. FOTOGRAFÍA *POST MORTEM* EN *COSAS DE LOS VIVOS CONTADAS POR LOS MUERTOS*: SÁTIRA Y CRÍTICA SOCIAL

Probablemente, la fotografía *post mortem* en la que el difunto es retratado como si estuviera vivo es la que mayor dificultad presenta al análisis. ¿Cómo podemos interpretar el acto de retratar a un difunto como si nunca hubiese fallecido o como si hubiese retornado a la vida?

El acto de maquillar la muerte permitía hacer aquel retrato que por falta de tiempo o medios económicos nunca se realizó. Esta fotografía era un puente, no solo entre el vivo y su difunto, sino también entre el difunto y las futuras generaciones que, recorriendo el álbum familiar, podían ver cómo era el devenir de sus antecesores, su mirada, sus gestos, sus vestimentas, etc. Al mismo tiempo, la función de este tipo de fotografía puede ser la de integrar al difunto al quehacer y al bullicio de la cotidianeidad, arrancándolo del reposo de la muerte y del sueño.

¿De qué manera una fotografía que niega la muerte puede operar como un documento que, a la vez, la certifica y visibiliza? Es posible que, como señala Mignacca, este tipo de retratos equivalga a una «construction habile et créatice d'une disimulation de la mort» (32). Un juego de simulación que creemos que puede conmemorar más bien la vida del difunto, el hecho de que haya existido, por sobre la conmemoración de su muerte; dotar al ser querido desaparecido de una nueva vida simbólica; o bien certificar la muerte, pero evidenciando, a través de la imagen viva de algo muerto, que, hasta un cierto punto, el vacío

y el abandono pueden ser reparados o bien, que la muerte no es del todo destructiva.

Esta variante de la fotografía *post mortem* es descrita y satirizada en la novela *Cosas de los vivos contadas por los muertos* a fin de criticar la ostentación y la vanidad que ciertos colectivos sociales desplegaban en los ritos relacionados con la muerte en la segunda mitad del siglo XIX chileno. Es así como un esqueleto, que en vida fue una joven esposa que murió al dar a luz, relata:

> Grande fue el dolor de mi esposo, que quiso, antes de darme el adiós eterno, echar la casa por la ventana en obsequio mío. Desde luego, quiso que un fotógrafo me retratara, así desfigurada y fea como me había dejado la muerte.
> ¡Cuánto me hicieron sufrir para fotografiarme! Para sentarme en un sillón me quebrantaron los huesos de las rodillas, de los cuadriles y de los codos. En seguida, con goma me pegaron las pestañas sobre las cejas a fin de que saliera con ojos bien abiertos. Después, con seda roja me dieron algunas puntadas en los labios para que no quedara en el retrato boquiabierta. Por último, como a los angelitos de los velorios, me cruzaron ambas manos sobre el pecho atándomelas con una cinta blanca y poniéndome en ellas una rosa del mismo color.
> Pero la cabeza se me venía hacia adelante y clavaba la barba en el pecho, lo que me daba el aspecto de un chiquillo taimado. Para remediar este defecto, me pusieron un tirante del moño al respaldo del sillón, actitud que entonces me dio el aspecto de una persona que va a estornudar. En esta figura sacó el fotógrafo una docena de retratos imperiales de mi persona. (Allende 19)

Primero, nos llama la atención la locución adverbial «desde luego», que se utilizaba en el siglo XIX chileno con la misma denotación que hoy, a saber, como un «por supuesto», «sin duda», «obviamente». Al confesar el esqueleto «desde luego, quiso que un fotógrafo me retratara», creemos posible inferir que la práctica fotográfica *post mortem* era parte de un protocolizado ritual mortuorio y que, probablemente, fuera tan frecuente en Santiago como lo era en la Región de Los Lagos acorde a la investigación de Juan Carlos Vásquez (2001).

Se relaciona, por otro lado, con el hecho de «tirar la casa por la ventana», es decir, no escatimar en ningún gasto; incurrir en un dispendio extraordinarios con motivo de alguna celebración. De lo anterior, podríamos presumir que la fotografía *post mortem*, por los motivos ya referidos anteriormente (el traslado del fotógrafo a la casa del difunto, el acarreo de todos los materiales, las largas horas de espera hasta que la rigidez de la muerte diera una tregua al cadáver, etc.) tenía todavía un precio elevado, lo que la convertía en un lujo de las clases acomodadas.

Marco Antonio León explica el fenómeno de la fotografía *post mortem* como una exaltación sentimental que se vivió en el siglo XIX en los siguientes términos:

> Pero las quejas contra la ostentación excesiva de los funerales, sólo dejaban traslucir el choque de dos concepciones diferentes sobre el culto a los muertos que se hicieron presentes en el siglo XIX. [...] el período colonial había enfatizado la salvación del alma, relegando el destino del cuerpo y su connotación social a un segundo lugar. En la medida que el culto racional del siglo XVIII comenzó a valorar al individuo, e incorporó una serie de honores a la imagen física del hombre, las ideas de los siglos precedentes dejaron de prevalecer, surgiendo entonces grandes conmemoraciones fúnebres hacia el cuerpo de los extintos, revestidos con el ceremonial que proporcionaban las pompas civiles. (163)[20]

La protagonista refiere como un auténtico martirio. A lo largo de toda su descripción, el esqueleto de la muerta alude a una tercera persona plural. Probablemente al fotógrafo y a su asistente, o bien al fotógrafo y a la sirvienta de su casa, o su a mismo marido. Alguien ha debido de asistir al fotógrafo en la ardua tarea de maquillar el rostro de la muerte, de restituirle al cadáver una apariencia de vida.

Allende recurre a ciertos mecanismos humorísticos relacionados con la exageración y, al mismo tiempo, a imágenes cargadas de crueldad y de humor negro. No sabemos cuánto tiempo ha transcurrido en la ficción de Allende, en la realidad se esperaban entre siete a ocho horas para que el rigor mortis no afectara tanto la toma, pero sabemos que el fotógrafo ha quebrado los huesos de la difunta, sus rodillas, sus cuadriles, sus codos, para poder sentarla en un sillón.

Destacan algunos dispositivos humorísticos referidos por Henri Bergson en su apartado sobre lo cómico de la situación (30). Específicamente, podríamos decir que la sufrida escena que relata la muerta puede ocasionar la risa del lector que vislumbra la imagen del *diablillo de resorte* en el trance que sufre el fotógrafo para combatir la terquedad propia del cadáver.

Una de las principales estrategias utilizadas por los fotógrafos de difuntos para reafirmar la vida y neutralizar la muerte es la verticalidad (la horizontalidad se asocia al reposo).[21] De allí, que la protagonista del relato debiera ser fotografiada en un sofá, cómodamente sentada, como lo hiciera cuando estaba viva. Lo que fundamenta la naturaleza de una fotografía, nos dice Roland

[20] León se refiere a las quejas contra la ostentación que manifestaba la Iglesia. De hecho, el investigador chileno recalca que «la autoridad de la Iglesia decidió comenzar una ofensiva legal contra la "vanidad de los vivos" [...] Por ello, el Arzobispo Casanova se encargó de atacar este aumento de gastos en los funerales y prohibió el uso de coronas de flores artificiales que se colocaban sobre los túmulos funerarios durante los oficios religiosos» (163).

[21] La verticalidad parcial era una estrategia en el arte funerario de la antigüedad y el medioevo. Mignacca relata que: «les gisants d'Henri II et d'Aliénor d'Aquitaine, bien qu'allongés, la tête posée sur un coussin, sont en fait sculptés comme s'ils se tenaient à la verticale comme en témoigne la chute du tissu de leurs habits» (40).

Barthes, es la *pose* (37). Así, los fotógrafos que dominaban diestramente su oficio debían conseguir acomodar el cuerpo como querían para la pose. En el caso de la fotografía de difuntos, el fotógrafo debía restituir al muerto cierta naturalidad a través de la postura.

Tanto o más importante que la pose para lograr una apariencia de vida era restablecer al muerto su mirada. Es por ello que la muerta relata que le «pegaron las pestañas con goma sobre las cejas» para que saliera con los «ojos bien abiertos». Esto parece ser otro recurso más de exageración por parte de Allende (a no ser que los fotógrafos que no manejaban bien su técnica tuvieran que recurrir a prácticas tan engorrosas).[22] Notemos además lo desmesurado de pegar las pestañas más arriba de las cejas para que los ojos se vean *bien* abiertos. Sin duda, Allende está construyendo una imagen irrisoria.

Una tercera estrategia para dar al retratado una apariencia de vida era que sus manos dieran la impresión de hacer algún gesto por su propia voluntad. Lo más común era que los muertos parecieran sujetar algo entre sus dedos.[23] La muerta relata que le cruzaron ambas manos sobre el pecho y se las ataron con una cinta blanca, poniéndole en ellas una rosa del mismo color. Se trata de una escena arquetípica en los retratos de los niños, y muy presente en la pintura de difuntos de la época colonial. Como habíamos mencionado anteriormente, la flor blanca opera como una clave de lectura que permite al espectador comprender que la persona retratada no está viva. Cabe añadir que no se trata solamente de una decoración recurrente, sino que, en muchos casos, la utilización de ropas, cintas o flores blancas simboliza la pureza del fallecido o su muerte prematura, que es lo que ocurre en la novela con esta joven madre.

Finalizada la primera parte del relato dedicada a las labores principales del fotógrafo de difuntos: embellecer e idealizar la muerte, nos encontramos con una descripción grotesca: una muerta con parte de sus huesos quebrados, con los ojos desmesuradamente abiertos, con la boca cosida y las manos atadas al pecho. La misma muerta comenta al principio de su testimonio que su marido quiso que un fotógrafo le retratara aun cuando la muerte la había dejado fea y desfigurada. Debemos suponer entonces que el fotógrafo se enfrentó a una penosa tarea de borrar los estragos de la muerte.

[22] Tal como advierte Benjamin, en el siglo XIX se había generalizado el retoque del negativo (23). Si el fotógrafo no lograba abrir los ojos del difunto, esto no era un problema, pues más tarde pintaría los ojos abiertos sobre el negativo antes de revelar la foto, aprovechando de poner un poco de color también a la lividez del rostro.

[23] Esta estrategia se encuentra también en el arte funerario de Antigüedad y la Edad Media. Los caballeros sostenían en sus manos una espada; los reyes un cetro; mientras que los religiosos simulaban hacer un gesto de bendición. La mayoría, no obstante, era retratado con las manos cruzadas en el pecho en un acto de ruego.

Pero he aquí que el cadáver de la novela, una vez preparado, no responde a los requerimientos del fotógrafo y aparece la figura del *diablillo de resorte*: la obstinación de la cabeza que se venía hacia adelante[24] y la imagen del tira y afloja. Recordemos que para Bergson lo cómico no es lo feo, sino «lo *rígido*, lo *mecánico*, lo *accidental* y lo *involuntario*» de la vida. Así, cuando nos reímos de un hombre que tropieza y cae, no nos reímos de él, sino de su «falta de *agilidad*, de la *obstinación* de su cuerpo» (16). En este sentido, creemos que el acento burlesco de la escena reside precisamente en la lucha contra lo mecánico, contra lo que no logra recobrar una apariencia de vida a pesar de todos los artificios.

Es cómico, señala también Bergson, «todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona [...] ¿Por qué mueve a la risa un orador que estornuda en el momento más patético de su discurso?» (45). Los mohines de la muerta, primero el de niña taimada y luego el de una persona que va a estornudar resultan ajenos a la solemnidad del momento. Así, Allende inserta lo ridículo en el ritual de la fotografía *post mortem* que buscaba dejar para la posteridad una imagen serena y noble del difunto.

El humor se carga entonces de crueldad cuando la muerta se ve completamente vejada y ridiculizada en la imagen que pasará de ella a la posteridad (en actitud de estornudo). Una imagen que no está solo destinada a ser parte del álbum familiar, sino que servirá de documento emisor para certificar su muerte ante toda la parentela lejana y los amigos. Por eso, el fotógrafo ha realizado «una docena de retratos imperiales» (Allende 19).[25] Notemos además que la muerta, a disgusto con el hecho de haber sido fotografiada, llama a las fotografías «retratos imperiales», aludiendo al carácter ceremonioso de la práctica.[26]

Burlada la intención de dejar para la posteridad una imagen venerable de la difunta, ¿qué nos dice la escena descrita? La crítica de Allende parece centrarse no el resultado patéticamente errado del retrato, sino en la necesidad del viudo de cumplir con uno de los pasos obligados del rito mortuorio de las clases aco-

[24] El uso del pasado imperfecto nos transmite la idea de que su cabeza se vino hacia adelante muchas veces.

[25] Henao señala que en algún momento del siglo XIX la fotografía *post mortem* había perdido su sencillez original y los estudios fotográficos recreaban «un verdadero escenario que exigía todo tipo de accesorios de inspiración neoclásica o renacentista, tales como columnas, pedestales, sillones con flecos, cortinas de seda, entre un sin fin de objetos» (340).

[26] Se abre también una reflexión sobre las características y el rol de este tipo de fotografías: ¿el muerto hubiese querido someterse a una serie de manipulaciones para ser fotografiado? ¿habría querido dejar un registro visual de su persona? Esto pareciera no ser relevante. Mocarte advierte que la fotografía *post mortem* es una fotografía no sobre los difuntos, sino sobre los vivos (los deudos), sobre ellos y para ellos, destinada a satisfacer sus propias necesidades de consuelo y resignación. Dicho en otras palabras, para Moncarte lo importante de las fotografías *post mortem* no es lo que vemos en ellas, sino la necesidad de que existan (170).

modadas. Moncarte (170), para quien la fotografía *post mortem* es una práctica contradictoria en su uso y significado, propone que el verdadero protagonista del retrato no es el difunto, sino el doliente; y, que, para decodificar un retrato mortuorio, el doliente debe ser el hilo conductor del análisis.

Teniendo en cuenta lo anterior, podríamos decir que la toma fotográfica descrita en la novela es tan absurda como el verdadero protagonista del retrato, «el que está fuera del encuadre», que ha encargado el retrato de su difunta mujer a fin de recalcar su propio prestigio social. Lo que acabamos de afirmar queda en evidencia en la novela cuando se descubre el destino final de las fotografías: «Mi sucesora me contó que varias veces vio a la cocinera de mi casa soplando el fuego con uno de mis relatos imperiales» (19). Es decir, las fotografías no pasaron a formar parte del preciado álbum familiar, ni parecen haber cumplido ningunas de las funciones atribuidas a este tipo de fotografías. Tuvieron más bien un destino «carnavalesco», pues terminaron rebajadas y utilizadas fuera de su contexto, como implementos de cocina.

Es interesante advertir que, en este punto de la novela, los muertos, que han escuchado atentamente el testimonio de su compañera, se ven dominados por la risa: «Todos los muertos lanzaron una tétrica carcajada» (Allende 19). Los esqueletos no se han reído del padecimiento de la muerta, ni de lo ridículo de su figura, ni del resultado malogrado del retrato, sino que ríen, y castigan con la risa, la reproducción de una práctica surgida en Europa que se ve vaciada de todo su sentido. Así, el lector que se une a la risa coral de los personajes, no se reirá solo con la inversión de los retratos que terminan como utensilios de cocina, sino que más ampliamente, se reirá del «deber ser» arribista y europeizante de un sector de la sociedad, fuertemente censurado por Allende.

OBRAS CITADAS

Allende, Juan Rafael. *Cosas de los vivos contadas por los muertos.* Concepción, Ediciones del archivo, 2019.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos aires, Paidós, 2017.

Batchen, Geoffrey. *Forget me not: Photography and Remembrance.* New York, Princeton Architectural Press, 2004.

Bazin, André. *Qu 'est-ce que le cinéma?* Paris, Éditions du Cerf, 1958.

Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid, Casimiro Libros, 2011.

Berger, John. «Understanding a Photograph» en *Classic Essays on Photograph*. New Heaven, Leete's Island Books, 1980, pp. 291-294.

Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid: Orbis, 1986.

Bolloch, Joëlle. «Photographie après décès: pratique, usages et fonctions». *Le Dernier Portrait.* Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, pp. 112-145.

Castel, Robert. «Images et phantasmes». En Bourdieu, Pierre (ed.), *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, pp. 290-331.

Cuarterolo, Andrea. «La imagen en el ritual póstumo. Fotografiar la muerte». *Revista Todo es Historia*, n. 424, 2002, pp. 24-34.

González-Linares. «Vivir en la muerte». *Revista Amberes*, 2018. www.amberesrevista.com

Grau, Marta. Fotografías para casos de muerte gestacional y neonatal. *Umamanita*, n. 2, 2017.

Guerra, Diego Fernando. «Con la muerte en el álbum. La fotografía de difuntos en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX». *Revista Trance*, n. 58, 2010, pp. 103-112.

Henao, Ana María. «Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia». *Universitas Humanística,* n 75, 2013, pp. 329-355.

Krauss, Rosalind. «Notes on the Index: Seventies Art in America» en *October*, vol. 3, 1978, pp. 29-47.

León, Marco Antonio. *Sepultura sagrada, tumba profana. Los espacios de la muerte en Santiago de Chile 1883-1932.* Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1997.

Mier, Raymundo. «El retrato y la metamorfosis de la memoria. La transformación de la historia en el origen de la fotografía». *Historia y grafía*, n. 4, 1995, pp. 81-109.

Mignacca, Stéphanie. *Photographies commémoratives post mortem américaines du XIXe siècle. Mémoire de la maîtrise en histoire de l'art.* Université du Québec, Montreal, 2014.

Moncarte, Montse. «Duelo y Fotografía Post-Mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI». *Revista Sans Soleil*, n. 4, 2012, pp. 168-181.

Munforte, Patrizia. «The body of the ambivalence: the alive, yet dead. Portrait in the Nineteenth Century». *Re·bus - a journal of art history and theory*, Colchester, School of Philosophy and Art History at the University of Essex, 2015, pp. 74-104.

Quiroga, Horacio. *Lo que no puede decirse y otros textos.* Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1994.

Ruby, Jay. *Death Photography in America.* Cambridge: MIT Press (1995)

Sontag. Susan. *Sobre la fotografía.* Buenos Aires, Alfaguara, 2006.

Subercaseaux, Bernardo. «La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura en América Latina». *Estudios Públicos*, n. 30, 1988.

Szarowski, John. *The Photographer's eye*. Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1966.

Tournachon, Garpard-Félix (Nadar). *Quand j'etais photographe*. París, Ernest Flammarion Editor, 1900.

Vázquez, José Fernando. «La fotografía como documento sociocultural a finales del siglo XIX: Nadar y el retrato postmortem». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, n. 2, 2014, pp. 467-489.

Velásquez, Juan Carlos. «La cultura de la muerte en la región de Los Lagos: La fotografía de los difuntos». *Revista Líder*, 2001, pp. 59-75.

Thomas, Louis-Vincent. *Le cadavre: de la biologie à l'anthropologie*. Bruselas, Éditions Complexe, 1980.

Las conversaciones entre Goethe y Eckermann en la obra de teatro *El regreso de Carola Neher* de Jorge Semprún

Jaime Céspedes
Université d'Artois

La versatilidad de la obra Goethe y su variable influencia según las épocas han hecho que las referencias a su figura hayan sido utilizadas con sentidos e intenciones a veces muy diferentes, como sucede con otro alemán célebre por las reinterpretaciones que se han hecho de sus palabras, Nietzsche, aunque ambos nacieran antes de la formación contemporánea de lo que hoy se llama Alemania. En el caso de Goethe, muchos han sido los debates interpretativos acerca de su *Fausto*, convertido por ello en su obra más famosa, pero también los ha habido en otras facetas de su creación: «Cada época contempla al poeta desde un punto de vista diverso. Su personalidad fue reclamada al propio plano político por liberales y por conservadores, incluso por socialistas y por nacionalsocialistas» (Waldheim 132). Como puente esencial entre la Ilustración y el Romanticismo, entre la época moderna y la contemporánea, Goethe se halla a menudo en los debates que conciernen a ambas, siendo el intelectual alemán más célebre fuera de Alemania. Es conocido su gusto por el ensayo, que cultivaba de forma abierta, con el rigor historicista que le era característico (Comellas y Fricke 92), pero sin pretender zanjar o sistematizar perfectamente las cuestiones por las que se interesó, lo que en su época pudo verse como un defecto, pero fue apreciado en el siglo XX como un rasgo de modernidad adelantado a su tiempo. De hecho, como señaló René Wellek *(apud* Comellas y Fricke 94), más que en sus libros de crítica propiamente dicha, es a veces en las notas, en los *Anales* (diarios), en cartas y conversaciones de Goethe donde mejor se reflejan sus opiniones, al expresarse con una libertad mayor de la que ya se le permitía a un consejero privado del duque Carlos Augusto de Sajonia-Weimar-Eisenach, que era el cargo oficial del que disfrutó desde 1775. Este duque fue el más progresista de su época. Su corte de intelectuales, liderada por Goethe, le dio a Weimar

prestigio como ciudad de cultura.[1] Pero esa libertad tenía ciertos límites: la fidelidad debida al duque y, por extensión, a los reyes de Prusia, explica las reservas de Goethe hacia la Revolución Francesa y las ideas republicanas, hacia la Revolución Industrial y el avance informe del movimiento obrero, algo que no siempre ha sido entendido en su contexto y ha podido utilizarse para criticar el clasicismo de Goethe, tachado por muchos de conservador, particularmente a la vuelta de su viaje a Italia, que coincide prácticamente con el estallido de la Revolución Francesa. Por ello dijo Jorge Semprún en *Pensar en Europa* que «Goethe debe ser reexaminado con espíritu crítico. Ya sé que son inaceptables hoy algunos de sus postulados, forjados en una época en que la Ilustración de las elites sociales se compaginaba mejor con el despotismo que con las figuras plebeyas de la razón democrática» (170).

No es necesario recordar que la Revolución Francesa fue vista con gran temor en los países en los que el despotismo ilustrado pretendía cambiar la sociedad «desde arriba» y desarrollar una forma de progreso en todos los ámbitos sin necesidad de una revolución violenta, con un destacado interés del poder por los avances científicos y técnicos. Al igual que en la España de Carlos III y de Carlos IV, en el Reino de Prusia se sintió el advenimiento de la revolución en Francia como una amenaza no solamente militar sino también cultural. Las consecuencias políticas de la extensión de tal revolución eran ya calculadas en términos de pérdida de identidad nacional, puesto que los conceptos de tradición y de cultura propia sobre los que se sustenta un país serían barridos por el nuevo concepto político de igualdad entre todos los ciudadanos, una idea que en el plano internacional genera un horizonte de igualdad entre todos los seres humanos, una especie de globalización republicana capaz de asustar al déspota más ilustrado, no solamente por la evidente incompatibilidad con la monarquía sino también, y aquí reside el gran problema cultural planteado a la Revolución Francesa, con la Ilustración misma. Desde esta lectura, el Romanticismo es un movimiento que en el plano individual exalta la personalidad contra la pretendida idea de que todos los individuos puedan ser igualados o despersonificados mediante el nuevo sistema político y económico (como advertía Rousseau en *El contrato social*, Libro I, capítulo 6), y en el plano colectivo exalta la identidad de las naciones como entidades culturales distintas unas de otras. Entendiendo la cultura como el conjunto de producciones que pretenden legitimar, asentar o simplemente representar cierto modelo de sociedad, y paralelamente a los enfrentamientos producidos por la expansión napoleónica en Europa, dos nociones muy diferentes de cultura iban a enfrentarse, ya que la

[1] La autobiografía de Goethe, *Poesía y verdad*, solo cubre la vida del Goethe joven, hasta 1775, cuando deja Fráncfort para instalarse en la corte del duque Carlos Augusto en Weimar.

Revolución no se consideraba en absoluto como un movimiento acultural, sino como el resultado político de las premisas de la Ilustración.

Thomas Mann retomó estas dos concepciones opuestas de cultura en su obra *Consideraciones de un apolítico*: *Zivilisation* (el concepto de cultura ligado a la Revolución Francesa) contra *Kultur* (el concepto de cultura que subyacía en el Imperio Alemán, vehiculado por una lengua). En esta obra, escrita en los años de la I Guerra Mundial, Mann simpatizaba todavía con el nacionalismo moderado en su país y veía con muchas reservas la Revolución Rusa, ampliamente comparada con la Revolución Francesa por historiadores como François Furet. Posteriormente, Mann se implicaría activamente con la República de Weimar y criticaría al nazismo desde sus inicios. La antítesis *Kultur-Zivilisation* existía ya en Kant, adquirió pleno carácter político con Goethe, 25 años menor que el filósofo de Königsberg y, pasando por Nietzsche y Schopenhauer (Cammarota 2-3), todavía se manejaba, reactualizada, en el contexto de la I Guerra Mundial. Como el Nietzsche anterior a 1876, el Nietzsche cercano a Schopenhauer, Mann desconfiaba del exceso de racionalidad, de cientifismo y de democracia, «valores invasivos ajenos a la composición espiritual de la *Kultur* alemana» (Cammarota 4), como ya se temía en la época de entresiglos de Kant y, sobre todo, de Goethe, la época en la que este se aleja del camino abierto por él mismo en el *Sturm und Drang* y, «dando un paso atrás», aunque sin traicionar totalmente sus postulados prerrománticos, abandera junto a Schiller lo que se llamará el Clasicismo de Weimar, movimiento fundamental en la formación de la conciencia cultural de la nación alemana. En esa oposición, la *Kultur* pretende proteger el derecho a la libertad de cada país de regirse según su propia legislación y según sus costumbres, un concepto de «libertad» muy diferente de la libertad defendida por el burgués republicano francés, a quien Mann consideraba en los años de la I Guerra Mundial como gran enemigo de Alemania.

La burguesía republicana francesa, hija de la Revolución y convertida en clase dirigente, también fue adquiriendo muchos detractores desde el mismo siglo XIX dentro de Francia. François Furet recuerda que buena parte de la literatura francesa de ese siglo da una mala imagen de esta clase social que es vista como enemiga de los individualismos, de la extensión de la Revolución a las clases más bajas y de las artes en lo que tienen de plataformas de expresión libre (o «contracultural», como diríamos hoy), incluida la propia literatura. De ahí surgen todas las connotaciones negativas que pueden asociarse con el término «burgués» en la literatura de Balzac, de Stendhal o de Flaubert, así como, por el lado germano, de Marx, de Heine o de Hölderlin (Furet 29-31).

Nuestro interés se centra en el uso que el escritor y político Jorge Semprún hizo de estas ideas en su obra, particularmente en *Le Retour de Carola Neher* (*El regreso de Carola Neher*, obra de teatro estrenada en Weimar en 1995, publicada

en francés en 1998, todavía sin traducción española). Goethe se convierte aquí en personaje literario libremente manejable por el autor francoespañol, quien, en realidad, era trilingüe, pues manejaba también perfectamente el alemán desde su infancia, habiendo sido criado por un aya germánica, algo frecuente en la alta sociedad española de principios del siglo XX.[2] Para entender el valor de la figura de Goethe para Semprún, quien lo consideraba como uno de los principales referentes de la cultura europea, contamos con varios de los ensayos que recogió en el volumen *Pensar en Europa*, particularmente «Una mirada al futuro de Alemania» (169-180), escrito el mismo año del estreno de la obra de teatro.[3] Aunque apenas se mencione en él a Goethe, mencionándose más a Thomas Mann, el volumen *Mal et modernité*, publicado en 1995, también resulta fundamental para entender el interés de Semprún por la cultura europea en esta época inmediatamente posterior al ejercicio de sus funciones como ministro de Cultura del gobierno socialista de Felipe González entre 1988 y 1991.[4] Dada la polivalencia de la figura de Goethe a la que antes aludíamos, estos textos ayudan a disipar dudas e iluminan la obra de teatro, deliberadamente «complicada» para comunicar de la manera que más gustaba a Semprún en el ámbito de la escritura dramatúrgica: la manera distanciada propia del teatro de Brecht. Por decirlo de otro modo, el propio Semprún compensó la dificultad hermenéutica de *Le retour de Carola Neher* con «Una mirada al futuro de Alemania» y con *Mal et modernité*. Como a los exégetas de la obra de Goethe, a Semprún le interesa principalmente el libro publicado por Johann Peter Eckermann tras la muerte de aquel: *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, pues ahí se puede conocer el pensamiento de Goethe «directamente», expresión que ponemos entre comillas porque es Eckermann quien dialoga primero y retranscribe después sus conversaciones con Goethe. Eckermann era 43 años menor que Goethe y fue su secretario desde 1823, es decir, durante los últimos nueve años de vida de Goethe, cuando su pensamiento es más libre, aunque siga perteneciendo a la corte del duque.

Semprún no recrea nuevas conversaciones entre ellos en su obra de teatro, al contrario de lo que hizo un todavía joven Léon Blum en sus *Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann*, en los años del caso Dreyfus, tomándose la licencia poética de prolongar conversaciones de personas que evidentemente

[2] Recordemos que Jorge Semprún Maura era nieto de Antonio Maura, quien fuera presidente de gobierno en cinco ocasiones durante el reinado de Alfonso XIII.

[3] Discurso pronunciado con motivo de la recepción del Premio de la Ciudad de Weimar el 3 de octubre de 1995, Día de la Unidad de Alemania, incluido en el volumen *Pensar en Europa* (169-180). Título francés: «Mère blafarde, tendre sœur. L'avenir de l'Allemagne».

[4] Para ser exactos, el primero de los dos textos que reúne el pequeño volumen *Mal y modernidad* había sido escrito en 1990.

no conoció. Semprún, por su parte, inventa conversaciones entre Blum y Goethe, considerándolos como las dos personalidades históricas más adecuadas para establecer un debate acerca de ese conflictivo concepto de «libertad» que ha sido objeto de tantos ensayos desde la época de la Ilustración. El principal problema ético de tal procedimiento es que ni el verdadero Blum ni el verdadero Goethe son citados en la obra de Semprún. Es Semprún quien pone en boca de sus personajes ideas que juzga verosímiles en los verdaderos Goethe y Blum, lo que puede parecer particularmente inadecuado en el caso de Goethe, ya que al menos el personaje de Blum habla en la obra de Semprún en un espacio que sí conoció (el campo de concentración de Buchenwald, cerca de Weimar) y en una época en la que realmente estuvo recluido allí (1943). Aun así, en la obra de Semprún, Blum no está recluido sino que pasea tranquilamente junto a Goethe por la colina del Ettersberg, el espacio que rodea el antiguo campo de concentración. Semprún se considera capaz de interpretar el pensamiento de ambos, lo que constituye un ejercicio retoricofilosófico muy arriesgado, justificando en una acotación en medio de la propia obra la elección y el estilo brechtiano que adopta: «Durante todo este intercambio, subrayémoslo, haría falta que las actitudes, los gestos, las entonaciones de los dos hombres mostrasen bien el carácter incongruente —quizá incluso indecente— de este diálogo de intelectuales refinados, en tal entorno histórico» (*Le Retour de Carola Neher* 41).

Imaginar una interacción entre ambos viene a ser una especie de triple salto mortal en términos politicoliterarios, dadas la complejidad de Goethe, lo controvertido de la figura política de Blum, la distancia histórica entre ambos y la forma brechtiana de la obra, que tiene la dificultad añadida de alternar dos series de escenas, unas dedicadas a las conversaciones entre Goethe y Blum y otra dedicada a una amiga de Brecht, la actriz Carola Neher, quien había interpretado en 1935 una versión de *Ifigenia en Táuride* de Goethe. Simpatizante comunista refugiada con su segundo marido en Moscú en 1934, la verdadera Carola Neher conoció también la reclusión y la muerte en un campo de concentración soviético, pues fue acusada en 1936 de ser trotskista y recluida en un campo de Gulag. Se calcula que falleció en 1942, aunque no parece que haya datos exactos acerca de su muerte. Hay incluso quienes piensan que no murió en un campo del Gulag, aunque Semprún no lo ponga en duda (*Le Retour de Carola Neher* 13). Lo que sí hace Semprún voluntariamente es descontextualizarla y situarla en el campo de concentración de Buchenwald, donde no estuvo, y en 1943, cuando se supone que ya estaba muerta, tratando de recordar su papel de Ifigenia en su interpretación de 1935. Dado que no interactúa con Goethe ni con Blum en la obra, omitiremos aquí nuestros comentarios sobre las escenas en las que aparece, aunque, para ser justos, deberíamos tenerlas en cuenta si queremos estudiar la obra completa.

Si, por un lado, Semprún desea justificar su idea de incluir a Goethe en su propuesta de intelectuales de referencia para establecer las bases culturales de una nueva Europa unificada tras la Reunificación alemana de 1990, por otro desea ensalzar la figura del antiguo jefe de gobierno del Frente Popular francés, muy criticado por los integrantes del Frente Popular español por no haber ayudado a la República Española durante la Guerra Civil. Los análisis historiográficos suelen coincidir en la idea de que Blum deseaba naturalmente ayudar al Frente Popular español, pero su acercamiento a la política británica le llevó a aceptar el Tratado de No-Intervención. Aun así, las críticas a Blum se multiplicaron, ya que Alemania e Italia no respetaban el pacto, pero Reino Unido y Francia lo respetaban para no desencadenar una guerra mundial ya inevitable, pero para la que trataban de ganar tiempo. Sin embargo, los historiadores más condescendientes con Blum le atribuyen el mérito de haber ayudado a la España republicana clandestinamente, sin que tuviera conocimiento de ello la prensa ni la ciudadanía francesa, permitiendo que circulasen convoyes por su territorio, dejando que los voluntarios que lo deseasen marchasen a España y facilitando alguna ayuda material que era llevada a España por personas que lo hacían a título personal, como André Malraux y su legendaria escuadrilla de aviones antiguos que mandó reparar y ofreció a la República Española al inicio de la guerra, experiencia en la que basó después su novela *La esperanza* de 1937.

Semprún es, pues, uno de los pocos intelectuales de izquierdas de su tiempo que apreciaba a Blum. Sentía cierta simpatía personal hacia él no solamente por haber estado ambos recluidos en el campo de Buchenwald,[5] sino también por su talante socialdemócrata. En otros libros Semprún elogia el compromiso de Blum por la socialdemocracia, viéndolo más como un socialista actual que como un socialista revolucionario, sobre todo en su obra *Aquel domingo.*[6] Ahora, en *El regreso de Carola Neher*, Semprún lo considera como la persona más indicada para responder a las acusaciones de Goethe contra el exceso de democracia derivado de la Revolución Francesa, que conduce supuestamente, para el Goethe imaginado por Semprún, a las guerras mundiales. La idea es, desde luego, polémica, ya que Hitler, por ejemplo, no llegó al poder usando métodos

[5] Semprún estuvo internado en Buchenwald al final de la II Guerra Mundial, desde finales de enero de 1944 hasta el 11 de abril del año siguiente, día de la liberación del campo. Al tener categoría de preso político especial, Blum no estuvo recluido dentro del recinto vallado del campo de concentración de Buchenwald, sino en una casa de la zona colindante donde vivían los oficiales nazis (Ruby 91). Semprún fue deportado como joven resistente comunista y sobrevivió en ese campo gracias a la red comunista que lo controlaba internamente.

[6] Las páginas finales del ensayo compartido entre Semprún y el expresidente del gobierno francés Dominique de Villepin *El hombre europeo* (220-226) también están dedicadas a Blum, a su talante socialdemócrata y también europeísta.

solamente democráticos, pero a través de ella se plantea la necesidad de poner límites a la democracia y, por extensión, a la libertad humana.

Fácilmente maleable como personaje, Goethe daba mucho juego a Semprún para plantear si esa cuestión que compartían muchos intelectuales de principios del siglo XIX seguía siendo legítima en el siglo XX, ya que la popularidad del fascismo en el contexto de la República de Weimar y sus catastróficas consecuencias así parecían confirmarlo. Semprún también pretende asimilar a través del personaje de Goethe la decepción con la democracia durante el Terror revolucionario jacobino a la decepción con el comunismo estalinista, convertido en una dictadura represora de sus propios hijos en muchas ocasiones:

> Los filósofos alemanes, en especial los de la Ilustración, que han sido los primeros en saludar la Revolución de 1789, que la han celebrado al unísono, se ven enfrentados a un desgarrador interrogante. E inaugural, en cierto modo, pues se repetirá, un siglo y medio después, en condiciones históricamente diferentes, pero análogas en su esencia, respecto a la Revolución soviética. El interrogante de los intelectuales ilustrados ante las consecuencias prácticas —imprevistas y terroríficas— de una teoría racional, incluso con pretensiones científicas, del progreso social, de la felicidad colectiva: idea nueva en Europa, sí, pero nefasta. (Semprún, *Pensar en Europa* 69)

Si a Goethe no le faltaban motivos para plantear esta cuestión, para Semprún es Blum quien tiene razón al seguir defendiendo la democracia a pesar de las guerras que produjo cuando se la enarboló desmesuradamente bajo el signo de la revolución, pues para Semprún la democracia capitalista sigue siendo el sistema menos imperfecto de gobierno que exista porque funciona de manera dialéctica, es decir, creando fases de crisis en su interior pero cada vez menos graves, según Semprún, ya que el sistema democrático va superándolas y supuestamente va aprendiendo de ellas, como dice Semprún también en *El hombre europeo* (120).

Los acalorados diálogos entre Goethe y Blum en la obra de teatro se dirigen a confirmar de manera peripatética esta perspectiva de Blum que es la correcta, según Semprún, frente a la del acusador Goethe: «El [siglo] vuestro ha banalizado el Mal y masificado la Muerte. ¡Quizá porque uno y otro han sido democratizados! ¡El siglo XX ha sucumbido a una democracia galopante!» (escena XII, 37). Goethe asimila fascismo y comunismo como consecuencias de un mismo defecto histórico: «¡Ni el canciller Hitler ni el mariscal Stalin habrían podido llegar al poder sin un desarrollo formidable de la democracia!» (escena XII, 38); «Los dos extremismos de este siglo —que no es el mío, ¿verdad?— son las criaturas monstruosas de un exceso de libertad, de una democratización exagerada, incontrolada, de la vida pública...» (escena XIV, 41). Por su parte, el Blum de Semprún suele establecer paralelismos entre los comentarios de

Goethe y algunas ideas que el verdadero Blum ya le prestara en *Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann*, oponiendo Semprún los juicios de ambos y dando cuenta así de la paradoja de una Historia europea que a causa de sus avances sociales vive dos guerras mundiales:

> *Blum*: Le concedo que la libertad tiene sus límites, que necesita normas, reglas... ¡No hay libertad fuera de la Ley, cierto es! ¡Pero las necesarias restricciones a la libertad deben basarse, desde el punto de vista social y jurídico, en el respeto de la igualdad!
> [...]
> *Goethe*: Consideremos mi país, Alemania... La Primera Guerra Mundial introdujo en él la democratización masiva... El deseo de igualdad y el resentimiento provocados por la crisis y el paro unieron a la masa plebeya que le dio el poder al canciller Hitler... ¡Solamente algunas elites burguesas supieron resistir! (escena XIV, 44)

Las afirmaciones en la obra de teatro acerca de la necesidad de limitar la libertad humana con leyes sobre igualdad social y jurídica condensan las notas verdaderas y extensas que Semprún ya reprodujo en *Aquel domingo* (283-284), en las que Blum comenta la idea platónica de libertad dando una interpretación, sin saberlo aparentemente, a la máxima que figuraba inscrita en la verja de entrada al campo de Buchenwald: *Jedem das seine* («A cada cual lo suyo»), que Blum ni siquiera habría visto, según Semprún (*Aquel domingo* 287): «Siempre he considerado que la igualdad era el respeto exacto de la variedad y, por ende, de la desigualdad natural. Las fórmulas de la igualdad no son *Todos por el mismo rasero* o *Todos igual*, sino *Cada cual en el lugar que le corresponde* y *A cada cual lo suyo*», escribió Blum, como transcribe Semprún en *Aquel domingo* (284).[7]

A nivel simbólico, *El regreso de Carola Neher* quiere ser una metáfora del espacio en torno a Weimar, Buchenwald y la colina del Ettersberg, "por donde se pasearon Goethe y Eckermann, un siglo antes, donde Napoleón y Alejandro[8] habían estado de cacería después del Congreso de Erfurt"[9] (Semprún,

[7] En un artículo publicado en *Le Nouvel Observateur* el 31/3/2005 («Léon Blum et le 'oui' à l'Europe»), Semprún seguía tomando a Blum como gran referente de su idea de Europa, citando artículos de este aparecidos en 1948 en *Le Populaire* mediante los que Semprún pretendía apoyar el voto al «sí» en el referéndum francés sobre el borrador de tratado de Constitución Europea de 2005. En los artículos que interesan a Semprún, Blum hacía un llamamiento para que se dejasen de lado intereses partidistas y se apoyase el plan Marshall, que veía como un punto de partida válido para una reconstrucción europea unida en torno a un mismo plan de desarrollo, contrariamente a la opinión de muchos miembros de su partido socialista y del comunista (*cf. El hombre europeo* 221-224).

[8] El zar Alejandro I de Rusia.

[9] Precisamente fue durante este congreso en la ciudad cercana a Weimar cuando se produjo la entrevista entre Napoleón y Goethe, el 1 de octubre de 1808, según refiere este en sus *Anales*. En el contexto de la derrota prusiana de 1807 frente al Ejército imperial francés, Goethe había preparado esta entrevista

Autobiografía de Federico Sánchez 212), como lugar de memoria privilegiado de Europa y como símbolo de lo que fue el siglo XX, tal como expone más detalladamente Semprún en su discurso de 1994 "Una tumba en las nubes", incluido en *Mal et modernité* y reeditado en *Pensar en Europa* (141-156), al haber sido Buchenwald no solamente un campo de concentración nazi sino también un campo de concentración reutilizado por los soviéticos durante cinco años más después de la guerra. Semprún considera ese espacio también como símbolo de la Historia de Alemania, más importante incluso en este sentido que el Muro de Berlín, derribado pocos años antes, del mismo modo que considera a la Alemania reunificada como motor de la nueva Europa por haber sufrido en su suelo las consecuencias a la vez del fascismo y del estalinismo:

> Y es que el pueblo alemán es el único pueblo de Europa [...] que puede y tiene que habérselas con las dos experiencias totalitarias del siglo XX [...] para enriquecer con ello el porvenir democrático de Alemania, del cual depende en gran parte [...] el porvenir de una Europa unida y en expansión. Ahora bien, es Buchenwald —mejor dicho, es el binomio geográfico Weimar-Buchenwald— el lugar histórico que mejor simboliza esta doble tarea: la del trabajo de duelo que permitirá domeñar críticamente el pasado y la de la elaboración de los principios de un porvenir europeo que nos evite los errores de ese pasado. (*Pensar en Europa* 156)

A causa de las características que hemos expuesto, *El regreso de Carola Neher* ha podido ser calificada de manera a veces despectiva como una obra de teatro de ideas en detrimento del aspecto más puramente dramático del género, si bien podría decirse también que Semprún cultivó un dramatismo de carácter intelectual. Otras de las características de esta obra, como sus múltiples referencias históricas y políticas en estilo épico brechtiano, la sucesión de escenas en las que apenas se desarrollan los diálogos y la falta de una línea argumental clara, hicieron que *El regreso de Carola Neher* no resultase una obra muy atractiva para el gran público. El cultivo del estilo brechtiano en escenas muy cortas impide que los propios personajes justifiquen sus argumentos, que quedan apuntados más que verdaderamente analizados y contrastados. Es cierto que el teatro no es, en principio, un género adecuado para desarrollar ideas de manera expositiva, ya que los largos diálogos o parlamentos son vistos como contrarios al carácter dramático de una obra, pero Semprún quería apuntar esa confrontación entre Goethe y Blum más que llegar a verdaderas conclusiones. El recurso a la literatura, puesto que Semprún concibió esta obra más para ser leída que

manifestado su admiración por el emperador y su capacidad para controlar los excesos producidos por la Revolución Francesa. Durante la entrevista pudo comprobar el conocimiento que Napoleón tenía de parte de su obra (Waldheim 131).

para ser representada (y, de hecho, no dirigió él mismo las representaciones que se hicieron),[10] le servía también como escudo frente a posibles críticas sobre el contenido político o histórico de su planteamiento. En este sentido, *Le Retour de Carola Neher* pretende servir como llamada para una recuperación de Goethe y de Blum entre los principales referentes de la cultura europea, un concepto en el que necesariamente debe basarse, para Semprún, la construcción de Europa, como pensaba Goethe en relación con Alemania. Esta intención es discutible desde las ideas preconcebidas que suelen tenerse de ambos en el plano político, aunque estas ideas no hayan impedido en el caso de Goethe que su obra literaria y científica justifique su fama internacional. La idea de Semprún es recuperar a Goethe también como analista político y como figura intelectual que hizo política él mismo y a través de su literatura, incluso cuando, como el propio Semprún tras su expulsión del PCE y tras su posterior experiencia como ministro de Cultura de un gobierno socialista, ya no deseaba hacer política pero vaticinaba una necesaria unión europea en torno a una serie de valores culturales comunes. Es, en definitiva, este aspecto el que Semprún quiere resaltar más, la capacidad de un intelectual para cambiar mediante su pluma y su acción la política de su tiempo, de influir en el camino que pueden tomar las cosas en tiempos de crisis, incluso en tiempos de derrota política, así como el uso de la literatura y del ensayo como observatorio crítico de los defectos del progreso social y como modo de conceptualizar la raíz y la clave de conflictos sociales de forma que se entiendan tanto desde una mirada retrospectiva como desde una mirada prospectiva o plenamente contemporánea.

OBRAS CITADAS

Blum, Léon. *Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann* (1901). París, Gallimard, 1937.

Cammarota, Adrián. «La antítesis Kultur y Zivilisation en Norbert Elias y Thomas Mann». *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, n. 9, abril de 2012, pp. 1-11.

Comellas, Mercedes, y Helmut Fricke. «La teoría literaria de Goethe». *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n. 12-14, 2001-2003, pp. 91-116.

Eckermann, Johann Peter. *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida* (1836-1848). Ed. y trad. de Rosa Sala, Barcelona, Acantilado, 2005.

[10] El director de *Le Retour de Carola Neher* en julio de 1995, en su estreno en alemán en Weimar (con traducción del francés de Hanns Zischler), fue Klaus Michael Grüber.

Furet, François. *Le Passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XXe siècle* (1995). París, Robert Laffont, 1996.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Poesía y verdad* (1808-1831). Trad. de Rosa Sala, Barcelona, Alba, 2017.

Malraux, André. *La esperanza* (1937). Trad. de José Blanco, Madrid, Cátedra, 1995.

Mann, Thomas. *Consideraciones de un apolítico* (1920). Trad. de León Mames, Barcelona, Grijalbo, 1978.

Rousseau, Jean-Jacques. *El contrato social* (1762). Trad. de Fernando de los Ríos, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

Ruby, Marcel. *Le Livre de la déportation. La vie et la mort dans les 18 camps de concentration et d'extermination*. París, Robert Laffont, 1995.

Semprún, Jorge (con Dominique de Villepin). *El hombre europeo* (2005). Trad. de Inés Belaustegui, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.

---. *Pensar en Europa*. Barcelona, Tusquets, col. Ensayo , 2006.

---. *Mal et Modernité*. Castelnau-le-Lez, Climats, 1995.

---. *Le Retour de Carola Neher*. París, Gallimard, col. «Le Manteau d'Arlequin», 1998.

---. *Aquel domingo* (1980). Trad. de Javier Albiñana, Barcelona, Seix Barral, col. «Literatura contemporánea», n. 95, 1986.

---. *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977). Barcelona, Planeta, 1995.

Waldheim, Gottfried von. «La ideología política de Goethe». *Revista de estudios políticos*, n. 53, 1950, pp. 130-141.

Wellek, René. *Historia de la crítica moderna (1750-1950)* (1955-1992). Madrid, Gredos, 1989, vol. 1.

El legado literario de Walt Whitman en la poesía de Luis García Montero

Ambra Cimardi
Università degli Studi di Bergamo

1. WALT WHITMAN Y LUIS GARCÍA MONTERO: POETAS DE LA FRATERNIDAD[1]

Numerosos son los estudios que se centran en el fenómeno de la intertextualidad entre la obra de Walt Whitman y la de autores posteriores. Entre otros, Darío Villanueva indaga la influencia del escritor de *Leaves of Grass / Hojas de hierba* en las creaciones de artistas españoles e internacionales del siglo pasado; Dionisio Cañas considera el legado literario de Whitman en José Martí, Federico García Lorca y Manuel Ramos Otero; y Luis Alberto Ambroggio estudia las conexiones entre su obra y la de Cesar Vallejo. No hemos encontrado ninguna publicación sobre la intertextualidad entre la Poesía de la Experiencia y *Leaves of Grass* y, en este trabajo demostraremos la influencia que la obra de Walt Whitman tuvo en la trayectoria poética de Luis García Montero.

En su poesía el granadino desarrolla la experiencia personal de un yo poético ficticio que recrea una realidad histórica colectiva como en la obra de Whitman, quien explicita el concepto en el poema 12 de «Starting from Paumanok»: «[…] I will not make poems with reference to parts, / But I will make poems, songs, thoughts, with reference to / ensemble, / And I will not sing with reference to a day, but with reference / to all days […]» (Whitman 54). En su interesantísimo libro *La conseguenza di una metamorfosi. Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero*, Giuliana Calabrese profundiza en este aspecto que se entrelaza con factores históricos, políticos y sociales, ya que, a su parecer, en la Poesía de la Experiencia la ficcionalidad poética se combina con el contexto postmoderno para expresar una nueva sentimentalidad que estimula

[1] Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal «Poéticas de la Transición (1973-1982)», financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación/FFI2017-84759-P.

en el receptor una reflexión sobre el período histórico en el que se encuentra (45). Como Whitman, García Montero crea un yo lírico que, si no se prestara atención, se podría confundir con el autor empírico (cfr. Eco 10-31). A lo largo de los poemas se encuentran referencias biográficas y, en algunos textos, la voz poética afirma explícitamente coincidir con la de los escritores. En «Song of Myself», por ejemplo, Whitman (68-213) se introduce gradualmente al lector, cita su nombre de bautismo, reproduce su modo de pensamiento y la realidad americana de su época. Siguiendo en la misma línea, en «Starting from Paumanok» (36-67) proporciona informaciones sobre el lugar de nacimiento y sus posteriores desplazamientos ofreciendo una imagen exhaustiva del territorio norteamericano del siglo XIX:

1

I CELEBRATE myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as Good belongs to you. […]
Born here of parents born here from parents the same, and their parents the same,
I, now thirty-seven years old in perfect health begin,
Hoping to cease not till death. […] (Whitman 68)

24

Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,
Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding,
No sentimentalist, no stander above men and women or apart from them,
No more modest than immodest.
Unscrew the locks from the doors!
Unscrew the doors themselves from their jambs!
Whoever degrades another degrades me,
And whatever is done or said returns at last to me. […]
I speak the pass-word primeval, I give the sign of democracy
By God! I will accept nothing which all cannot have their
counterpart of on the same terms.
Through me many long dumb voices,
Voices of the interminable generations of prisoners and slaves,
Voices of the diseas'd and despairing and of the thieves and dwarfs […]
And of the rights of them the others are down upon,
Of the deform'd, trivial, flat, foolish, despised, […]
Through me forbidden voices,
Voices of sexes and lusts, voices veil'd and I remove the veil,
Voices indecent by me clarified and transfigur'd [...] (Whitman 122-124)

STARTING FROM PAUMANOK

1

STARTING from fish-shape Paumanok where I was born,
Well-begotten, and rais'd by a perfect mother,
After roaming many lands, lover of populous pavements,
Dweller in Mannahatta my city, or on southern savannas,
Or a soldier camp'd or carrying my knapsack and gun, or
a miner in California,
Or rude in my home in Dakota's woods, my diet meat, my
drink from the spring, […] (Whitman 36)

Un invierno propio y *Rimando de ciudad* de García Montero se abren de igual manera; en «Los idiomas persiguen el desorden que soy» y en «Espejo, dime» la voz poética introduce datos personales y se apela directamente al lector quien, como el receptor de Whitman, se siente parte del poema:

LOS IDIOMAS PERSIGUEN EL DESORDEN QUE SOY

Mi nombre es Luis,
soy español vivo en Madrid,
en el número uno, calle Larra,
me dice usted la hora, por favor
¿dónde ha nacido usted
y cuántos años tiene? […] (García Montero 699)

ESPEJO, DIME

DÉJADME que responda, lector, a tus preguntas,
mirándote a los ojos, con amistad fingida,
porque esto es la poesía: dos soledades juntas
y una experiencia noble de contarnos la vida.
Año cincuenta y ocho. Vine al mundo en Granada.
Mi carácter se hizo bajo una luz hendida
de calle estrecha, plaza, iglesia y campanada.
Pero ya la posguerra y el sueño provinciano
sufrían en los barrios la primera cornada […]
Un sol menos herido, una ciudad más cuerda,
soledad en su justa medida y el empeño
de seguir trabajando para que no se pierda
lo que tienen de savia, redacción y presente
el adjetivo rojo y la palabra izquierda.
Volviendo a la poesía, […]
Me cansan los orfebres con su cristalería

y el irracionalismo que descansa en la hueca
vanidad de lo raro. […] Busco el verso que peca
de impertinente y llama al corazón cerrado. (García Montero 975-977)

Tanto en la composición 24 de Whitman como en «Espejo, dime» de García Montero aparece su orientación política. El primero, durante la Guerra de Secesión apoyó a las fuerzas del Norte de Abraham Lincoln (Turina 203), a quien dedicó la sección «Memories of President Lincoln»; el segundo, se formó en un ambiente marxista. En sus obras, ambos autores emplean la palabra «Democracia»[2] en el sentido más estricto; mediante sus versos luchan por una sociedad justa en la que se respeten los valores de la revolución francesa. En el poema 24 de «Song of Myself», Whitman denuncia la falta de igualdad presente en su época y subraya el rol fundamental del poeta, quien representa a los marginados que no se someten a las normas sociales.[3] En la misma línea sigue García Montero en «Casa en rebeldía» de *Completamente viernes*, donde se introducen figuras subversivas del orden preestablecido: la verdad reside en la complejidad de nuestra existencia y no sólo en lo que los detentores del poder aceptan y promueven en la comunidad. En un período histórico caracterizado por identidades inestables, hace falta reflexionar sobre nosotros mismos y considerar perspectivas diferentes para llegar a una visión universal.

Los dos autores comparten la misma actitud emocional frente a otro tema: el racismo. En «To a Certain Cantatrice» de «Inscriptions» Whitman escribe: «HERE, take this gift, / I was reserving it for some hero […] / One who should serve the good old cause, the great idea, the progress and freedom of the race […]» (26) y, en el poema 16 de «Song of Myself» aparecen los versos: «[…] comrade of all who / shake hands and welcome to drink and meat, […] Of every hue and caste am I, of every rank and religion, / […] I resist any thing [*sic*] better than my own diversity […]» (106). El mismo canto a la igualdad y a la fraternidad se encuentra en la composición número 11 de «Salut au Monde», donde después de desear lo mejor para varias poblaciones, la voz poética termina

[2] Tanto en «For You O Democracy» (Whitman 274) como en «Democracia» de *Vista Cansada* (García Montero 622-623) la voz poética invoca la llegada de la «Democracia» y de un mundo mejor. Si en el primer verso de Whitman leemos «COME, I will make the continent indissoluble» (274), el poema de García Montero empieza con «VENGA a mí tu palabra» (622).

[3] En el poema 10 de «By Blue Ontario's Shore», Whitman explicita este concepto: «Of these States the poet is the equable man, / Not in him but off from him things are grotesque, eccentric, / fail of their full returns, […] He is the arbiter of the diverse, he is the key, / He is the equalizer of his age and land, […] He is no arguer, he is judgment, (Nature accepts him / absolutely,) / He judges not as the judge judges but as the sun falling / round a helpless thing, […] For the great Idea, the idea of perfect and free individuals, / […] Without extinction is Liberty, without retrograde is / Equality, / They live in the feelings of young men and the best women, […]» (794-796).

con: «[…] Each of us limitless-each of us with his or her right upon / the earth, / Each of us allow'd the eternal purports of the earth, / Each of us here as divinely as any is here» (Whitman 336). En su texto, «La tolerancia no sirve para comprender el beso del extranjero» de *Vista cansada,* García Montero subraya la importancia del encuentro entre culturas y tradiciones diferentes mediante la representación de dos enamorados procedentes de países distintos. Como en los textos de Whitman, la voz poética habla de su experiencia personal y hace hincapié en el concepto de «raza». En los versos «[…] Pero cruzo este mar / si mi destino negro / es el blanco imprevisto de tu amor […]» (724) el granadino juega con los colores; en la mente del lector se forma una doble imagen: la del matiz de la piel de los amantes y la de la pureza del amor entre los dos. En la parte final de la composición, García Montero explicita su posición frente a los racistas que son «Sórdida gente triste, / gente esquiva que nunca ha salido de sí. / […] no han sentido en su piel la luz de una frontera / que nos salva del dulce cuchillo de lo nuestro, / no conocen los labios de otro idioma, / no aman las ciudades, / no aprenden a besar» (725).

2. LA COTIDIANIDAD EN EL ESPACIO URBANO

En ambos autores, la representación del espacio urbano en el que el lector se reconoce es central. A Whitman le encanta «[…] observar la muchedumbre, los espectáculos de la calle, cultivar la amistad con camaradas intrascendentes, frecuentar las cabinas de los pilotos en los barcos, asistir a los teatros […]» (Turina 201), pasatiempos que se reflejan en una voz poética que, como la de García Montero, se cala «en la multitud hasta identificarse totalmente con ella» (Cañas 32).[4] En su ficción, el estadounidense recrea cuadros metropolitanos que reflejan la realidad de su época sin embellecerla ni empeorarla, centrándose en los detalles y en los objetos de uso cotidiano. En el poema 6 de «Starting from Paumanok» se lee: «[…] I Will make the poems of materials, for I think they are to / be the most spiritual poems […]» (Whitman 42) y, en el número 12 de la misma sección de *Leaves of grass* encontramos: «[…] And I Will not

[4] Escribe Diana Cullel: «El modo en que García Montero pone en juego la idea de compromiso vinculado a lo público y lo privado emerge con gran fuerza en su imagen y concepción de la ciudad, fondo omnipresente de sus versos […]. Es en el interior de la ciudad, en este espacio compartido que emerge del poema como un ente vivo donde las barreras entre el "yo" y el "vosotros" desaparecen para formar un "nosotros". La urbe se presenta en estos versos ya no como un referente compartido sino como el punto de unión cómplice, quien ha tramado una alianza, entre los varios miembros de la sociedad» (s.p.). En la misma línea, Mercedes Comellas afirma: «En García Montero […] el abrazo superador de la subjetividad no se da en la naturaleza, sino que se vive a través de la ciudad. […] la voz poética de García Montero se hace parte de la urbe: se sumerge, anega y vive en la ciudad como en una piel colectiva que conecta por fin su *yo* privado con el espacio de lo público, como era siempre su intención» (295).

make a poem nor the least part of a poem / but has reference to the soul, / Because having look'd at the objects of the universe, I find / there is no one nor any particle of one but has reference to the soul» (54). García Montero recupera este concepto formalizado por Pablo Neruda en «Sobre una poesía sin pureza» (Rumeau 48-49), manifiesto publicado en 1935 en la revista *Caballo Verde para la poesía*. El poeta chileno, estimador de Whitman,[5] patrocinaba la difusión de una poesía que, partiendo de la cotidianidad, representase la realidad en su conjunto, «sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada» (181), que penetrase «en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor» (181) sin olvidarse del «gastado sentimentalismo» (181). El poema «Canción impura» de *Las flores del frío* (García Montero 225) es un homenaje al manifiesto de Neruda. Mediante imágenes urbanas, el yo lírico representa la desolación de un ser deshumanizado, vacío, derrotado:

> En tus ojos la noche es amarilla,
> el trafico muy lento, derruido.
> Y nada más. Portales
> que suenan a ceniza,
> pasos en hueco, lámparas cansadas […]. (García Montero 225)

Como afirma Calabrese, en la poesía del granadino destaca la incomunicabilidad del ser postmoderno: «perfino gli spazi comunemente intesi come pubblici, quali i bar, per esempio, non garantiscono possibilità di aggregazione perchè il tempo va trascorso in fretta o in solitudine» (230). A lo largo de la obra de García Montero, se desarrolla una crítica de la época líquida contemporánea (Cfr. Bauman, *passim*) caracterizada por el progreso, el frenesí, el consumismo y el consiguiente individualismo. En «Sonata triste para la luna de Granada» de *El jardín extranjero*, el poeta denuncia la frivolidad y la incapacidad de soñar de su ciudad natal: «[…] Como pequeñas venas / los comercios esperan para abrirse mañana / y el deseo no existe / más allá de la luna de los escaparates» (85). En «Canción umbría» de *Las flores del frío*, se describe nuestro tiempo «descaminado» mediante imágenes que evocan la falta de afectividad, entre las otras, la de «una flor de plástico» y la de la tarde gris que «no tiene invierno ni verano» (García Montero 224). El mismo tema es central en *La muerte de*

[5] En su artículo «Walt Whitman and Pablo Neruda, americans camarados», Delphine Rumeau profundiza atinadamente el fenómeno de la intertextualidad entre la obra de los autores. Según la estudiosa, la admiración de Neruda por Whitman, explicitada en 1971 en su discurso «I come to renegociate my debt with Walt Whitman», se percibe en las referencias textuales, en los retratos del poeta estadounidense colgados en las casas del escritor chileno y en su increíble colección de las ediciones de Whitman (Rumeau 47-61).

la poesía. En el poema XIII aparece «un mundo sin palabras» en el que circulan seres adictos a la tecnología definidos por «rostros que se han quedado en blanco» (García Montero 791) y, en el XI, las «hojas secas»[6] (789), metáfora de la incomunicabilidad actual, se oponen a las «leaves of grass» de Whitman, símbolo de genuinidad, unión, igualdad y esperanza en un mundo mejor.[7]

Como se trata de épocas distintas, no es posible encontrar el mismo tipo de crítica en ambos autores, aunque se encuentran puntos comunes. En *Leaves of Grass*, Whitman reflexiona sobre los males de su tiempo[8] y predice algunos aspectos negativos de la postmodernidad. El poeta estadounidense entiende la importancia de la revolución industrial y, si por un lado exalta las innovaciones tecnológicas,[9] por otro, vislumbra las problemáticas sociales que se desarrollarán a lo largo del siglo siguiente. «When I Heard the mearn'd astronomer» de «By the Roadside» (627) es un canto a la capacidad imaginativa y sensorial del ser humano frente a los datos empíricos de los estudiosos. El yo poético se aleja de la masa que aplaude al astrónomo y, fastidiado, sale de la habitación para

6 Escribe García Montero: «En el buzón del teléfono murmuran treinta y nueve hojas muertas y el suelo de la casa se llena de conversaciones secas. Es el otoño del significado. No me esperes, dicen. No puedo ir a verte, me falta tiempo, dicen. Hoy no encuentro un segundo, otro día quedamos, excusas. Tal vez el martes, porque mañana tengo una cita en la oficina, después una comida de trabajo y por la tarde nos reunimos en una mesa de ceniza, se duelen. Nada me hubiera gustado más, susurran las hojas secas. Todo, menos mirarse a los ojos, menos contar con el minuto de la pregunta, con el hielo que se desvive en la copa como una conversación [...]» (789).

7 En el poema 6 de «Song of Myself» Whitman escribe: «A child said *What is the grass?* Fetching it to me with full / hands; /How could I answer to the child? […] I guess it is the handkerchief of the Lord, / A scented gift and remembrancer designedly dropt [*sic*], / Bearing the owner's name someway in the corners, that we / may see and remark, and say *Whose?* / Or I guess the Grass is itself a child, the produced babe of / the vegetation. / O I guess it is a uniform hieroglyphic, / And it means, Sprouting alike in broad zones and narrow / zones, / Growing among black folks as among white, / Kanuck, Tuckahoe, Congressman, Cuff, I give them the / same, I receive them the same […]» (Whitman, pp. 78-80).

8 En «I Sit and Look Out» de «By the Roadside», Whitman escribe: «I sit and look out upon all the sorrows of the world, and / upon all oppression and shame, / I hear secret convulsive sobs from young men at anguish / with themselves, remorseful after deeds done, / I see in low life the mother misused by her children, […] / I see the wife misused by her husband, I see the treacherous seducer of young women, […] I see these sights on the earth, / I see the workings of battle, pestilence, tyranny, I see / martyrs and prisoners / […] I observe the slights and degradations cast by arrogant / persons upon laborers, the poor, and upon negroes, / and the like; All these-all the meanness and agony without end I sitting / look out upon, / See, hear, and am silent» (630).

9 Entre los muchos ejemplos, como subraya Corona (en Whitman LXVIII), en el primer poema de «Passage to India» Whitman escribe: «Singing my days, / Singing the great achievements of the present, / Singing the strong light works of engineers, / Our modern wonders, […] / In the Old World the east the Suez canal, / The New by its mighty railroad spann'd, / The seas inlaid with eloquent gentle wires; […]» (934).

mirar las estrellas.[10] La noche mística evocadora de emociones trascendentes se opone a la luz del conocimiento científico:

> WHEN I Heard the learn'd astronomer,
> When the proofs, the figures, were ranged in columns before me,
> When I was shown the charts and diagrams, to add, divide, and measure them,
> When I sitting heard the astronomer where he lectured
>   with much applause in the lecture-room,
> How soon unaccountable I became tired and sick,
> Till rising and gliding out I wander'd off by myself,
> In the mystical moist night-air, and from time to time,
> Look'd up in perfect silence at the stars. (Whitman 626)

Otros ejemplos son «City of Orges» de «Calamus» (290-292) y «As I Walk These Broad Majestic Days» de «From Noon to Starry Night» (1102-1104). En el primer poema, el yo lírico habla a Nueva York y admite que se siente recompensado no por las mercancías en los escaparates, por los eventos o por los increíbles edificios sino por el amor que la ciudad le ofrece y que él le devuelve. Los últimos versos «[…] O Manhattan, you frequent and / swift flash of eyes offering me love, / Offering response to my own-they repay me, / Lovers, continual lovers, only repay me» (292) evocan la dimensión erótica ya presente en el título y producen un efecto de personificación de la ciudad retomado por García Montero a lo largo de su obra.[11] Como asevera Calabrese (212), en su primer poemario *Ya eres dueño del puente de Brooklyn,* «New York appare come un corpo palpitante —presumibilmente femminile— che viene presentato in questi temini: "Abajo de tus pies se enciende la ciudad en dos inmensos muslos, y cada esquina espera que llegue el orgasmo"». En «As I Walk These Broad

[10] La misma imagen de las estrellas que estimulan la imaginación del ser contraponiéndose a los factores deshumanizadores se encuentra en García Montero. En «Las estrellas (Autobiografía)» de *Completamente viernes*, a través de los astros el yo poético recupera su memoria y viaja por mundos imperfectos aunque vivos y felices. Escribe García Montero: «La falsa erudición / es un modo legitimo / de comprender la ley de las estrellas, / y mi padre otorgaba un nombre a las figuras, / un sentido a la red del universo […] Todo estaba bien hecho: / la voz, la piel, la manta y la terraza, / incluso nuestras dudas, / esa materia nuestra que llamamos la sombra. / Porque las perfecciones son tristes, y es muy triste / la belleza del mundo, / cuando las matemáticas operan con el viento / para multiplicar la lejanía […] Porque la geometría no es amor, / sino tregua y arista silenciosa, / la forma congelada de la angustia» (545-547). En «Aldea» de *A pie de calle*, la palabra poética que depende de «las leyes del día y de la noche, / la luz del sol y de la luna", se opone al "infierno / de una lengua de barbaros: / prima de riesgo, bonos, rescates, intereses, / banqueros, fondos de inversiones […]» (963).

[11] Diego Alejandro Guillén Boland (75-82) profundiza en el rol de la ciudad en la poesía de García Montero. Según el investigador, la metrópoli es el lugar cómplice en los que se realizan encuentros eróticos y, al mismo tiempo, es amante humanizada de la voz poética.

Majestic Days» (Whitman 1102-1104), Whitman subraya la importancia de la poesía y profetiza que el progreso llevará a otros tipos de guerras más peligrosas e insensatas. En un período histórico en continuo desarrollo, mediante la representación de las problemáticas sociales y la promoción de una realidad más justa, el vate proporciona a los seres «[…] the most solid announcements of any» (1104). Como asevera Whitman en «My Legacy» de «Songs of Parting» (1126), a diferencia del «business man», quien deja a los herederos bienes materiales para que los gasten en futilidades, el literato deposita en sus libros algo más precioso y duradero: su memoria. El mismo tema se encuentra en la obra de García Montero, para quien la poesía es un género literario fundado en el recuerdo (389-390) y en la palabra que sobreviven en el tiempo (592) y se reinterpretan: «retornan al mundo de los vivos, / preguntan por su casa» (325). Según Comellas, para el andaluz «el pasado no constituye un espacio cerrado, sino habitable, al que se puede retornar»(278). En su poesía, García Montero «[…] regresa al tiempo anterior para comprender la subjetividad del momento actual y afirmar la historicidad del yo lírico en esa construcción dialógica entre el pasado y el presente, en ese tráfico constante entre los recuerdos y las experiencias inmediatas» (Comellas 279-280). La poesía enseña a vivir, despierta en el individuo el espíritu crítico y le devuelve su humanidad (Cullel s.p.); como escribe el granadino en «El profesor» de *Vista cansada*, durante la fruición de un poema hace falta que «nadie imponga un frío, / que cada cual elija sus dudas y sus llaves / para que las maletas al abrirse / no resulten vacías. / […] con las llaves perdidas abrimos la memoria. […]» (638). Tanto para Whitman como para García Montero, el recuerdo es algo indisoluble, se opone al paso del tiempo que altera las obras materiales humanas: el «dialogo entre el ayer y ahora […] no concluye en el derrotismo melancólico, sino en la apertura hacia el futuro […]» (Comellas 280). Escribe el estadounidense en el poema 4 de «Song of the Broad-Axe»:

> And nothing endures but personal qualities.
> What do you think endures?
> Do you think a great city endures?
> Or a teeming manufacturing state? or a prepared
>   construction? or the best built steamships?
> Or hotels of granite and iron? Or any chef-d'œuvres of
>   engineering, forts, armaments?
> Away! These are not to be cherish'd for themselves,
> They fill their hour, […]
> The show passes, all does well enough of course,
> All does very well till one flash of defiance.
> A great city is that which has the greatest men and women,

> If it be a few ragged huts it is still the greatest city in the
> whole world (Whitman 434-437)

En el poema II del libro *Quedarse sin ciudad*, cuyo título remite a este desmoronamiento urbano, el yo lírico de García Montero ya no reconoce Granada:

> […] Voy junto a un río que ya no existe hacia una biblioteca que está cerrada, y nunca podré volver a la casa de la que acabo de salir porque hace muchos años que desapareció, y le han cambiado el nombre a la calle, los números a los portales, son distintos los bares, la luz es otra […]
> Es verdad, la ciudad que nos hizo nos deshace y en los escombros vuelve a edificarnos. […] el deseo se humilla para permanecer y se transforma en conciencia al descubrir que sueña desde un cuerpo envejecido, desde una plenitud inexistente.
> En medio, yo. Y sí, la vida es un sueño, pero no por falta de verdad […] sino porque en los sueños conviven todos los tiempos de una misma ciudad, y todo se almacena detrás de una mirada, […] y son de carne y hueso las calles hace unos años desaparecidas, y el hombre que va junto a un río que ya no existe puede olvidar por un momento que su vida, lo que él llama su vida…
> Granada se parece a un recuerdo al hacerse presente. En el jardín de hoy cae la violeta lentísima del invierno pasado. (358)

La dimensión del recuerdo que el escritor andaluz asemeja a la idea calderoniana de la vida como sueño ayuda al individuo en la aceptación el paso del tiempo y a reinventarse: como las ciudades, el cuerpo cambia. En el poema siguiente, el autor profundiza en el tema de la activación de la memoria y presenta una rememoración audiovisual. Escribe el poeta: «[…] Las ciudades de tu propio pasado están tendidas como bellas durmientes, y basta que te inclines sobre ellas y beses sus labios para que se levanten de nuevo a la vida, para que te abracen y se pongan a bailar contigo siguiendo una música que alguna vez sonó y que vive porque tú vives, detrás de todo […]» (359). El granadino recupera de Whitman la descripción de paisajes sonoros amplificando las sensaciones del lector quien se siente parte de la metrópoli representada. En «Sounds of the Winter» de «Good-Bye my Fancy», Whitman reproduce un panorama rural invernal caracterizado por «[…] many a distant strain / From cheery railroad train-from nearer field, barn, house, / The whispering air-even the mute crops, graner'd apples, / corn, / Children's and women's tones-rhythm of many a farmer / and of flail […]» (1238); en el tercer poema de «Salut au Monde!» (318-320), mediante la anáfora de «I hear» evoca resonancias de distintas culturas y, en el poema 26 de «Song of Myself» (131-135), el poeta disfruta de los sonidos urbanos que lo llevan a otra dimensión abstracta: a su esencia primordial. En «Recuerdo de los mercados» de *Vista Cansada* (654-656) y en

«El lector» de *Habitaciones separadas* (345-346), García Montero reproduce su paisaje utilizando el mismo método de Whitman: sonidos cotidianos reconocibles se suceden para producir en el receptor imágenes nítidas y en continuo movimiento. En el primer poema, el vate incita los lectores a escuchar los ruidos de un mercado: «[…] Venid a oír la voz del baratero, / el pregón del aceite, / de las piezas de tela / y los viejos grabados […]» (García Montero 654). En el segundo, García Montero retoma de Whitman el gorjeo de los pájaros, el vocerío de los trabajadores y de las madres: «[…] Hay un rumor de luces suspendidas, / una dispersa claridad de voces, / y en la tarde se abren / los pájaros en fuga, / el coro de las madres y de las bicicletas, / un músico ambulante. / La vida rutinaria es esta mansedumbre / de gente que se llama, se besa, se despide, / mientras el sol incendia las fachadas […]» (345).

3. EL EROTISMO, EL DESEO, LA PASIÓN

Ambos autores reflexionan sobre el componente erótico del ser humano y retoman el cuento bíblico de Adán y Eva. En la tercera edición de *Leaves of Grass*, publicada en 1860, el vate integra dos secciones sobre el amor: «Calamus», que se centra en el sentimiento homosexual y «Children of Adam» (Corona, en Whitman LI). En el primer poema de este segundo apartado, titulado «To the Garden the World» (214), la voz poética es la de Adán quien, después del pecado original, resurge y vuelve a ascender con Eva hacia un nuevo Edén; el amor pasional sin inhibiciones entre pares eleva el mundo:

> TO the garden the world anew ascending,
> Potent mates, daughters, sons, preluding
> The love, the life of their bodies, meaning and being
> Curious here behold my resurrection after slumber […]
> Amorous, mature, all beautiful to me, all wondrous,
> My limbs and the quivering fire that ever plays through
> them, for reasons, most wondrous, […]
> Content with the present, content with the past,
> By my side or back me Eve following,
> Or in front, and I following her just the same. (Whitman 214)

De la misma manera, en «El jardín de la serpiente» (García Montero 512-517) del libro homónimo, la pareja se convierte de trasgresora a salvadora. Adán y Eva representan quienes, con su pasión, vencen la mediocridad de las costumbres y la deshumanización cada día más difundida: «[…] No es el desclasamiento / un ejercicio grave / cuando puede leerse en un poema / escrito por la paz y la conciencia, / y ser demonio era la paz / en un país distinto, […] por el que Adán y Eva / buscaron la serpiente / que pudiera salvarlos de la

mediocridad / y de los trenes sucios, / de las palabras muertas al fondo de los vientos […]» (514).

A Whitman le interesa el funcionamiento del cuerpo humano, lo describe, elogia el placer y la capacidad procreativa de los seres (Corona, en Whitman LV).[12] En «I Sing the Body Electric» (220-221), el acto sexual es una descarga eléctrica que conecta y vigoriza dos individuos; la canción 24 de «Song of my self» (122-129) es una auto celebración erótica y «Spontaneous Me» (244-249) es un canto a la lujuria. En este poema, el tema del deseo es central y se evidencia tanto la sensualidad masculina como la femenina. Patrocinador de la paridad de género, Whitman representa la mujer como una identidad definida por sus pasiones y deseos; se trata de una entidad activa —y no pasiva— en la relación sexual:

> […] The poems of the privacy of the night, and of men like me,
> This poem drooping shy and unseen that I always carry,
>   and that all men carry, […]
> The boy's longings, the glow and pressure as he confides
>   to me what he was dreaming, […]
> the hand roaming all over the body,
> the bashful withdrawing of flesh where the fingers
> soothingly pause and edge themselves,
> The limpid liquid within the Young man,
> The vex'd corrosion so pensive and so painful,
> The torment, the irritable tide that Will not be at rest,
> The like of the same I feel, the like of the same in others,
> The young man that flushes and flushes, and the young
>   woman that flushes and flushes,
> The young man that wakes deep at the night, the hot hand
>   seeking to repress what would master him,
> The mystic amorous night, the strange half-welcome pangs,
>   visions, sweats,
> The pulse pounding through palms and trembling
> encircling fingers, the young man all color'd, red,
> ashamed, angry; […]. (Whitman 244-246)

12 En su poesía, Whitman milita a favor de la paridad de género. En la canción 20 de «Song of Myself» escribe: «[…] And I say it is as great to be a woman as to be a man, / And I say there is nothing greater than the mother of men […]" (116); en "A woman waist for me" de "Children of Adam" leemos: "Now I will dismiss myself from impassive women, / I will go stay with her who waits for me, and with those / women that are warm-blooded and sufficient for me, / I see that they understand me and do not deny me, / […] They are not one jot less than I am […]» (Whitman 240).

El carácter innovador de la poesía de Whitman es evidente;[13] el vate se proclama en contra de la moralidad de su época y exalta los apetitos sexuales de los individuos, parte relevante de la identidad humana y que, por ende, no se tiene que esconder. En 1882, el procurador de distrito de Boston Oliver Stevens considera las composiciones del poeta como una publicación obscena y pide al editor Osgood que retire de la circulación *Leaves of Grass*. Whitman no acepta las revisiones de la editorial y decide publicar su obra completa con Res Welsh &Co (Corona, en Whitman XCI-XCII).

La misma imagen erótica nocturna de «Spontaneous Me», que remite a la masturbación, se encuentra en «¿Quién eres tú?» y en «Es verdad» de *Poemas de Tristia* de García Montero. En el primer poema, el recuerdo de la amante, quien tiene un rol activo, estimula el deseo. El andaluz recupera del americano el término «camarada» para referirse a los enamorados: seres desinhibidos y libres como los compañeros a los que el autor estadounidense dedica sus composiciones. García Montero produce una asonancia que, junto con el adjetivo «ruidosa» y a la repetición del verso «que nos enfurecía», amplifica la pasión de los amantes:

> SE deshizo la luz […]
> Y tu cuerpo se hizo dorado y transitable,
> feliz como un presagio que nos enfurecía.
> Que nos enfurecía.
> Solamente nosotros
> (camaradas
> de una cama ruidosa) y el deseo,
> ese difícil viaje de ida y vuelta, /
> que ahora insiste y me empuja a recordarte
> alegre, levantada,
> un relámpago abierto entre los ojos,
> recogiendo tu falda de joven colegial.
> Mientras me sonreías,
> yo me quedé dormido
> en las manos de un sueño que no pudo contarte. (41-42)

[13] Corona asevera: «La novità introdotta dalle poesie di Whitman a metà Ottocento nel discorso pubblico sulla sessualità è assolutamente straordinaria. Nel mondo occidentale moderno non ci sono esempi paragonabili di un'opera poetica di pari livello che para uno spazio così vasto all'eros, riportando alla luce del sole la vitalità dei sensi repressa dai secoli cristiani e ulteriormente mortificata dalla religione vittoriana del lavoro, che per molti era schiavitù. E come se non bastasse, Whitman proclama che l'esercizio della sessualità va legato all'esercizio della democrazia» (en Whitman, LVII).

En «Es verdad», el deseo abstracto se convierte en placer físico. En la sociedad postmoderna caracterizada por la soledad y la pérdida de los vínculos sociales (Cfr. Bauman, *passim*), la voz poética se complace del calor de «un álbum de fotos indiscretas»:

> TÚ,
> que te llamas lujuria en esta noche,
> apareces
> como un álbum de fotos indiscretas,
> para mirar de frente mi sonrisa
> y arrebatarme el gesto
>
> del que quiere ante todo ser vencido. (García Montero 44)

En conclusión, el legado literario de Whitman en la poesía de García Montero es evidente. El granadino comparte con el americano la representación de un yo lírico ficticio que guía al lector en una ambientación urbana real. Ambos escritores representan el género humano en su totalidad sin máscaras y subrayan la falta de armonía en el mundo. Tanto García Montero como Whitman muestran cierta insumisión a su época: los dos condenan la guerra, las injusticias y esperan la llegada de la «Democracia». En «Drum-Taps» de Whitman (644-751) y *En pie de paz* de García Montero (789-841), aparece una importante reflexión sobre el conflicto bélico. En el primer caso, emerge tanto el espíritu patriota del escritor como su rechazo de una realidad de sangre y muerte (Corona, en Whitman LVI); en el segundo, hay un himno a la unión y a la tolerancia. El poeta andaluz recuerda eventos terribles como el golpe de estado de Pinochet en Chile y los ataques terroristas de Madrid y reza para que se llegue a la paz en el mundo. El amor es la única arma contra la violencia: «[…] Y cuando el tiempo estalle, cuando sea / la vida una experiencia incontenible, / […] volveremos aquí, donde besamos / la piel, el corazón las cicatrices, / para olvidar contigo, amor, con todos, / bajo este sol en paz y sin banderas, / las heridas de guerra y el combate» (García Montero 943).[14]

[14] Por razones de espacio, no hemos profundizado el análisis de las imágenes comunes en los dos autores, entre las que destacan la de la puerta y la del barco, temática que desarrollaremos en contribuciones futuras.

OBRAS CITADAS

Ambroggio, Luis Alberto. «Autonomía, pasión sociopolítica y reciclaje en los yo poéticos de Walt Whitman y César Vallejo». *Espergesia. Revista literaria y de investigación*, vol. 4, n. 3, 2017, pp. 1-14.

Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Trad. de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Calabrese, Giuliana. *La conseguenza di una metamorfosi. Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero*. Milano, Di/Segni, 2016.

Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño* (1635). Ed de Ciriaco Morón. Madrid, Cátedra, 2001.

Cañas, Dionisio. *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid, Cátedra, 1994.

Comellas, Mercedes. «Luis García Montero: una revisión del romanticismo desde la posmodernidad». En Juan Carlos Abril y Juan Carlos Fernández Serrato (eds.), *La hora de escribir. Perspectivas sobre Luis García Montero*, Madrid, Visor Libros, 2018, pp. 259-322.

Cullel, Diana. «Versiones postmoderndas de "compromiso" en la poesía española contemporánea: los ejemplos de Luis García Montero, María Antonia Ortega y Jorge Riechmann». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n. 43, 2009. https://webs.ucm.es.

Eco, Umberto. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano, Tascabili Bompiani, 2005.

García Montero, Luis. *Poesía completa (1980-2017)*. Prólogo de José Carlos Mainer y epílogo de Antonio Jiménez Millán. Barcelona, Austral, 2018.

Guillén Boland, Diego Alejandro. «El erotismo y la ciudad en la poesía de Luis García Montero». *Revista de Filología Románica*, Anejo VIII, 2015, pp. 75-82. https://revistas.ucm.es.

Neruda, Pablo. «Sobre una poesía sin pureza». *Caballo Verde para la poesía*, n. I, octubre 1935, p. 181. https://revistaliteratura.uchile.cl.

Rumeau, Delphine. «Walt Whitman and Pablo Neruda, American Camarados». *Revue française d'études américaines,* vol. 2, n. 108, 2006, pp. 47-62. https://www.cairn-int.info.

Turina, Pepita. «»Walt Whitman, cotidiano y eterno». *Anales de la Universidad de Chile*, 45-46, 1942, pp. 190-205. https://adnz.uchile.cl.

Villanueva, Darío. *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Valladolid, Junta de Castilla y León / Universidad de Valladolid, 2008.

Whitman, Walt. *Foglie d'erba*. Ed y trad. de Mario Corona, Milano, Mondadori, 2017.

Álvaro de Luna contra la insurrección. Eugenio de Ochoa y la reescritura como arma política[1]

Fátima Codeseda Troncoso
Universidad de Vigo

En los albores del siglo XIX y al abrigo de las nuevas ideas liberales que llegan con la invasión francesa, nace en Lezo (Guipúzcoa) Eugenio de Ochoa, erudito español reconocido por su labor como periodista, crítico, editor, traductor y escritor. Sus inicios en el ámbito gubernamental en el período moderado[2] lo convierten en uno de los más allegados a la regente María Cristina, cercanía que lo obliga exiliarse a Francia con el ascenso del progresismo (Allen Randolph 2; Alonso Seoane 205-207; Sánchez García, «Eugenio de Ochoa, mediador» 292-293).

Es su labor periodística la que más fama y protagonismo le confiere. Se estrena como colaborador en la *Gaceta de Madrid* (Madrid, 1697-1936) y como codirector de la revista *El Artista* (Madrid, 1835-1836). Esta última es uno de los grandes medios de difusión de lo artístico y literario, con la colaboración de autores como Lista, Espronceda, Zorrilla o Fernán Caballero. El mismo Ochoa participa en la redacción del diario, en el apartado «Galería de Ingenios Contemporáneos», como defensor de la nueva tendencia romántica europea en su vertiente cristiano-monárquica. Aunque con menor relevancia, participa como crítico literario en otros diarios españoles, como *El Heraldo* o *El Renacimiento*; o franceses como *Revue de Paris* o *Le Moniteur Universel* (Fernández Cabezón 343-345; Romero Tobar 56-65; Sánchez García, «Eugenio de Ochoa, mediador» 292-299).

[1] Este trabajo se inserta en el ámbito del proyecto de investigación código PGC2018-093619-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE).

[2] Sánchez García afirma que, aunque se posicionó al lado de los moderados, «eso no impidió que censurara ciertos comportamientos». La dependencia económica de la vida política, «ni en Ochoa ni en otros autores de su época, fue obstáculo para expresar sus opiniones de forma más o menos abierta» (*Mediación y transferencias culturales* 21).

Durante el bienio de 1854-1855, regresa en secreto y, debido a su preocupación por «la amenaza carlista para el trono de Isabel II» (Simón Palmer 248), se sumerge en la creación y difusión de un diario en defensa de la reina: *El Amigo del Pueblo*. Desde el anonimato, hace llegar al público un periódico «de ideología muy reaccionaria», con la que «asume una misión redentora, para abrirle los ojos» al lector (Boned Colera 105-106), y para el que redacta, a su vez, una biografía de Isabel II (Simón Palmer 247-256).

En el entorno literario destaca por sus amplios conocimientos y trabajos: traductor, editor y escritor. Su etapa inicial en Francia, así como su relación con Víctor Hugo, Gautier o Dumas, lo postulan como un mediador cultural entre nuestro país y el resto de Europa. No solo entra en contacto con las nuevas tendencias estéticas, sino que además emprende una auténtica labor de introductor de las mismas en España.[3] El protagonismo que adquiere la cultura gala en los siglos XVIII y XIX se refleja en la ingente cantidad de traducciones del francés. A Ochoa no le es ajeno[4] y con solo veintiún años adapta el *Jesucristo en Flandes* de Balzac, *Hernani* y *Nuestra Señora de París*[5] de Víctor Hugo a nuestra lengua[6] (Allen Randolph 5; Méndez Robles 176-180; Sánchez García, *Mediación y transferencias culturales* 48).

Coinciden estos años con sus inicios como escritor, momentos en los que concentra mayor número de textos. Especialmente interesante es la concepción que tiene del hombre de letras. Acorde con las nuevas ideas, entendió la profesión ateniéndose a dos facetas, la «de profesional de las letras» y «la de activo agente de la esfera pública»: «el escritor había acabado ocupando un lugar en el debate literario y político» (Sánchez García, *Mediación y transferencias culturales* 80).

[3] «Entiende que su misión consiste en impulsar el arraigo de los ideales románticos en suelo hispano […]. Con el fin de elaborar el canon romántico hispano, acerca a los autores literarios españoles los modelos literarios europeos a través de sus traducciones» (Cantero García, 258).

[4] Su afición a la interpretación suscita en multitud de investigadores la incógnita de «¿cómo es posible que una persona con tanto talento literario dedicase gran parte de su vida a la traducción?». La explicación más acertada parece encontrarla en la habilidad que el autor tiene para «aprovechar la coyuntura», y la «escasez de dramas originales propios», que «impulsó el gusto del público español por las traducciones extranjeras, y es aquí donde Ochoa encuentra el filón que buscaba» (Cantero García, 257).

[5] Esta traducción tuvo un gran éxito en nuestro país, lo que propició que se reeditase hasta en tres ocasiones en la década de los 40: 1841, 1842 y 1847 (Marín Hernández 100).

[6] De todo ello, destaca Méndez Robles el deseo de «aproximar su traducción a la realidad lingüística y social de sus lectores» (180). Para ello, ofrece en su texto el empleo de palabras comunes en lugar de otras que coinciden con el original, pero que resultarían desconocidas para parte de los lectores. Del mismo modo, no duda en aclarar el significado específico de algunos vocablos para que no dé lugar a equívoco.

Precisamente, la poesía ocupó toda su vida.[7] Divulgó sus composiciones a través de un volumen misceláneo titulado *Ecos del alma*, selección de sus mejores textos y, sobre todo, en multitud de periódicos, desde *El Artista* hasta el *Álbum Pintoresco Universal*. Esta gran producción le permitió abarcar multitud de temas: políticos, existenciales, familiares. Y la conjugación del verso con el relato da lugar a *Don Álvaro de Luna*, poema narrativo divulgado en dos tiempos: 1841 y 1846 (Sánchez García, *Eugenio de Ochoa* 247-250).

Por último, resulta significativa su faceta editorial, asociada a la mediación cultural, que le permitió no solo traer las tendencias del exterior, sino también ofrecer textos desconocidos de nuestra historia literaria. Comienza con *Horas de invierno*, compilación de relatos con la que pretendía divulgar las bases del romanticismo, representado en España por Trueba y Cossío y por Hoffman en el exterior. Del mismo modo, colabora en la *Colección de los Mejores Autores Españoles* y participa, en 1840, en la redacción de *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos* (Sánchez García, «Eugenio de Ochoa, mediador» 296-298).

No obstante, uno de sus grandes intereses fueron los textos antiguos, fundamentalmente medievales, tendencia seguida por muchos de sus coetáneos. Da a conocer en 1844 el *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París*; en 1851 colabora en la edición del *Cancionero de Baena*, del siglo XV; y edita el *Epistolario español*, en 1850 y 1870 (Sánchez García, «Eugenio de Ochoa, mediador» 299).

Es precisamente una de sus primeras recopilaciones de obras antiguas la que propicia la redacción de una composición propia, protagonizada por el condestable Álvaro de Luna, personaje de relevante presencia en una de las primeras antologías de romances viejos de tipo histórico que él mismo divulga, el *Tesoro de los romanceros y cancioneros*, con la que sigue la estela de Depping y Durán en la difusión de composiciones donde figuran Álvaro de Luna y sus vicisitudes.

En este contexto romántico, por tanto, escribe y publica el poema narrativo *Don Álvaro de Luna*, que se imprime hasta en dos ocasiones a través de la

[7] En teatro, destacó más como crítico, ya que su trayectoria como autor fue efímera, con tan solo dos dramas: *Un día del año 1832* e *Incertidumbre y amor* Sánchez García apunta a la composición de otras dos obras perdidas al no llegar a ser representadas: *Matilde* y *Jeanne de la Olle*. Igual de breve fue su etapa de creación narrativa, caracterizada por su impronta romántica. Destacan las novelas *Auto de fe* y *Los guerrilleros*, la primera por las influencias de Balzac, Víctor Hugo, y el «romanticismo sombrío», y la segunda por presagiar la novela de Galdós. De nuevo, Sánchez García afirma que «aporta Ochoa grandes novedades. Sus relatos pueden ser leídos con las mismas claves que las de sus contemporáneos: muertes trágicas presididas por el destino y la fatalidad; ambientación en monasterios y castillos; musulmanes vengativos […]. Todos los ingredientes típicos del romanticismo siniestro con algunos añadidos nuevos propios del cosmopolitismo del autor» (*Eugenio de Ochoa* 243-254).

prensa periódica de la época. El *Álbum Pintoresco Universal* es el primero en hacerse eco de este texto en 1841, en pleno ascenso y regencia del general Baldomero Espartero. La segunda publicación no aparece hasta octubre de 1846, en la *Revista Barcelonesa*, bajo el mandato moderado liderado por Francisco Javier de Istúriz y coincidiendo el estallido de la Segunda Guerra Carlista (Larráyoz Zarranz 167-197; Sánchez Mantero 30-58).

La situación sociopolítica del momento es determinante para entender el alcance de ambas ediciones del texto. La de 1841 coincide con los meses posteriores al exilio de la regente María Cristina y el ascenso de Espartero a dicho cargo. Sus orígenes y trayectoria, curiosamente, son parangonables a los de don Álvaro: joven de familia humilde, que escala gracias a sus victorias en la batalla y que llega a ser mano derecha de un gobierno regente por la minoría de edad del legítimo heredero (Codeseda Troncoso, *Ceferino Suárez Bravo* 252-253; Sánchez Mantero 53-58).

La edición de 1846 se divulga un mes después del llamamiento de Carlos VI que iniciaría la segunda contienda carlista, conocida como guerra de los *Matiners* y que se prolonga hasta 1849. El desencadenante del enfrentamiento es la decepción por el fallido plan de enlace entre Isabel y el primogénito de don Carlos.[8] Las continuas desamortizaciones iniciadas en 1836 y prolongadas hasta la ley de Madoz en 1855 crean fuertes tensiones entre el estado y la iglesia, que junto al conflicto dinástico refuerzan la revuelta (Clemente Muñoz 302; Lárrálloz Zarranz 167-197; Sánchez Mantero 30-36).

El catolicismo de Ochoa, así como su amistad con la reina, ponen de relieve, que la divulgación de un relato en verso misceláneo en los albores del romanticismo y su posterior reedición para otro diario de gran popularidad coincidan con dos momentos clave de la historia decimonónica de nuestro país: el exilio de María Cristina y la segunda guerra carlista. Su interpretación dependerá, por tanto, del análisis de la propia obra y, en concreto, de la imagen que don Eugenio esboza del condestable en su poema.

Don Álvaro de Luna[9] se presenta ya en una cita inicial como la historia de una traición. Para ello se sirve Ochoa de cuatro versos tomados del romancero viejo, que él mismo recoge en su *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles*:

Los que servís a los reyes
notad bien la historia mía,

8 «Miraflores, Istúriz o Narváez, eran correligionarios de los degolladores de frailes y robadores de iglesias, la Comunión Carlista, siempre en oposición a la corruptela de los gobiernos españoles del siglo XIX, levantó de nuevo bandera por la religión y las antiguas tradiciones» (Lárrálloz Zarranz 167).

9 Desde ahora en adelante cito solo la página de publicación a que me refiero.

catad que mucho se engaña
el hombre que en hombres fía. (Ochoa, «Don Álvaro de Luna», *Álbum Pintoresco* 191)

Parece ser una recreación de lo que habría pronunciado don Álvaro en los momentos previos a su ajusticiamiento. Se trata de un romance anónimo en el que el condestable se lamenta por haber confiado en los hombres de su entorno. Ahora, frente al cadalso, se da cuenta de que aquella ley que él impuso a otros es la que le toca padecer:

Por haberle dicho al rey
que cuando a alguien mal quería
pusiese por ley constante
que nunca le miraría,
agora la ley que puse
en mí veo se cumplía,
que la presencia real
se me niega en este día. (Ochoa, *Tesoro de los romanceros* 231)

Aunque Ochoa formule un argumento diferente, en esencia pretende transmitir el mismo mensaje, resumido en la cita que precede al texto. La composición da cuenta de los instantes que preceden el ajusticiamiento del maestre, en los que la plebe debate sobre su culpabilidad y las acciones que le llevan al cadalso. Entra el condestable en la plaza, resignado ante su inevitable final, y dirige unas palabras al rey, en las que se erige como inocente reo, que solo al buen gobierno ha dedicado su vida y que, víctima de la envidia, a una pronta ejecución se ve destinado. El monarca se va sin dar respuesta y el maestre, en compañía de confesor y su paje, recibe el castigo.

Esta temática se envuelve en un molde híbrido, en el que se combinan el romance octosílabo tradicional con 44 versos en endecasílabo. La confluencia del modelo del romancero viejo con una de las variantes que de él se han dado en su evolución, pone de manifiesto el dominio que el autor posee de la literatura de siglos anteriores, y una de las constantes formales del romanticismo. La mezcla de géneros y subgéneros, así como la adaptación de un mismo texto a distintos formatos y metros es una tónica general, que en la poesía que aborda las venturas de don Álvaro encuentra una de sus más extremas manifestaciones en los textos sobre Luna de Ceferino Suárez Bravo[10] (Codeseda Troncoso «Ceferino Suárez Bravo»).

10 En su leyenda tradicional, *El tigre y la zorra* (1852), alterna la redondilla con la silva, la quintilla y el romance tradicional. Asimismo, el texto es una adaptación poética de su obra teatral *Los dos compadres, verdugo y sepulturero*, estrenada en 1848 (Codeseda Troncoso, «Correspondencias» 337-348).

De esta forma, el texto presenta una clara distinción entre los fragmentos narrativos y la intervención del maestre. Propone el verso octosílabo para el relato de los hechos y el endecasílabo para la recreación de las palabras del condestable. Así se distingue lo conocido por habladurías y comentarios, reflejados en los debates que mantiene el vulgo sobre la inocencia o culpabilidad del reo, del testimonio de su protagonista. Sobre la primera leemos:

Unos murmuran diciendo
que es sobrada crueldad
dar tan miserable pago
a vasallo tan leal. (Ochoa, «Don Álvaro de Luna», *Álbum Pintoresco* 191),

de forma que adquiere protagonismo la injusticia que con el Maestre se va a cometer. En cambio, también cede su espacio a la otra, con los alegatos de algunos presentes:

Otros muestran sin rebozo
su alegría: «Pesia a tal
—diciendo— si lo degüellan,
bien merecido le está,
que a muchos pobres villanos
ha hecho el muy perro colgar,
y aún se susurra que tiene
puntas de brujo además». (Ochoa, «Don Álvaro de Luna», *Álbum Pintoresco* 191)

Retoma Ochoa con este texto una de las temáticas de mayor repercusión en el siglo XIX español, en cuya relevancia no solo influye la labor recopiladora de romances, sino también la divulgación de otros poemas, narraciones y dramas de semejante argumento. Resultan llamativos los paralelismos con la composición homónima que el duque de Rivas da a conocer en 1834. Tanto el uno como el otro se basan en las crónicas y en el romancero viejo, de forma que son varios los fragmentos que mantienen concomitancias con textos recogidos en el *Tesoro de los romanceros.* Leemos en el poema de Ochoa:

– ¡Adiós, buen paje Morales!
—dijo el reo— ¡Padre, adiós!
Y besó al padre la mano
y al paje su anillo dio (Ochoa, «Don Álvaro de Luna», *Álbum Pintoresco* 192),

hecho que coincide con unos versos del romancero viejo que el propio autor compila:

Aqueste anillo que ciñe
el dedo del corazón,
con él le doy a Morales
por lo bien que me sirvió. (Ochoa, *Tesoro de los romanceros* 230)

Así destaca Luna la presencia de su confesor y del paje Morales en el cadalso. El primero parece ser el padre Espina, del que da cuenta la *Crónica* editada por Flores como «famoso letrado, e maestro en Teología [...], llamado Maestre Alfonso Espina» (377), y acompañante del condestable hasta su último aliento: «iba el buen Maestre escodriñando su consciencia, e comenzó de fablar con el Maestro Alfonso Espina en penitencia, e de le confesar e manifestar sus pecados» (377). Su nombre se revela también en el romancero:

Le salieron a la vía
ciertos frailes de Albroy
y fray Alonso de Espina,
un reverendo maestro
en santa teología. (Ochoa, *Tesoro de los romanceros* 226)

Ochoa, sin embargo, opta por no dar nombre a este personaje, quizás debido a la reiteración del mismo en los diversos escritos antes mencionados. Su importancia radica en el apoyo y consuelo que aparentemente da al maestre ante el cadalso:

Su confesor va a su lado
diciendo: – ¡Resignación...
Pero parece que el reo
es allí el consolador. (Ochoa, «Don Álvaro de Luna», *Álbum Pintoresco* 192)

De esta manera, ofrece una muestra de su conocimiento de crónicas y compendios poéticos de inicios de siglo. Ello contribuye, a su vez, a la exposición de la imagen de inocente reo que del condestable se pretende transmitir: tanto el padre (la iglesia) como el paje (sus deudos) están a su lado. Estos son precisamente, los apoyos del maestre en sus últimas horas. Los versos que construye Ochoa presentan a un siervo fiel, que sufre con la desdicha de su amo:

También lo sigue su paje
llorando que es compasión
de ver en tan duro trance
a su querido señor. (Ochoa, «Don Álvaro de Luna», *Álbum Pintoresco* 192)

De nuevo un personaje histórico, al que también hacía ya referencia la *Crónica de don Álvaro de Luna*, que edita Flores: «tomó un sombrero que traía en su cabeza, e echolo a uno de aquellos pajes suyos, el que ya dijimos que se llamaba Morales» (380).

No obstante, don Álvaro y el monarca acaparan el protagonismo y transmiten así una lección político-social. Ochoa no solo hace entrar en escena al condestable, sino que le confiere voz para que se defienda, en un largo parlamento, de las acusaciones que sobre él pesan. En concordancia con los versos que preceden al texto, don Álvaro clama:

> Grande me hiciste, ¡oh rey! ciego instrumento
> de los caprichos fui de la fortuna,
> que cuanto un día me halagó en su seno,
> tanto hoy despliega contra mí su furia. (Ochoa, «Don Álvaro de Luna», *Álbum Pintoresco* 191)

Aunque no apunta en sus acusaciones directamente al rey, sí alude a una fortuna cambiante, que aunque le es favorable en sus inicios se transforma en lo contrario y descarga sobre él su ira. Y para reforzar esta idea y mostrar a un personaje víctima también de la injuria, el texto pone en su boca las siguientes palabras:

> Nunca, nunca abusé de mi grandeza,
> aunque ahora lo mienta la calumnia,
> ni jamás fui tirano, aunque lo digan
> los que cobardes mi infortunio insultan. (Ochoa, «Don Álvaro de Luna», *Álbum Pintoresco* 191)

El hecho de dar voz al maestre es un aspecto fundamental en un texto que lo exhibe como inocente ajusticiado por las calumnias de la corte. Ya no son comentarios ajenos los que defienden o vapulean la figura del condestable, aquí es el protagonista el que manifiesta y argumenta su honradez, dando más credibilidad a la causa por la que Ochoa aboga. La misma técnica se emplea en la *Crónica del señor rey don Juan II* para reflejar esta injusticia, cuando se expone de boca del maestre: «Ven acá Barrasa. […] Yo te ruego que digas al príncipe mi señor, que dé mejor gualardon a sus criados, quel rey mi señor mandó dar a mí» (564), palabras que el romancero recrea con casi total fidelidad:

> Ven acá, hermano Barrasa,di al príncipe, por tu vida,
> que dé mejor galardón
> a quien sirve su señoría,

que no el que el rey mi señor
me manda dar este dia. (Ochoa, *Tesoro de los romanceros* 235)

La figura del rey, por su parte, se ve levemente perfilada, quizás como reflejo de su endeble personalidad. Coincide con la imagen que de él se proyecta en diversos textos de la época y que se recuperan en el XIX. No es de extrañar, por tanto, que en este poema el monarca no se sienta orgulloso de la sentencia:

Descontento de sí mismo,
mustio y turbada la voz.
«–Salgamos —dice— señores».
Y al punto deja el balcón. (Ochoa, «Don Álvaro de Luna», *Álbum Pintoresco* 192)

De nuevo, sigue la estela de sus contemporáneos a la hora de introducir en el relato a don Juan II, aunque difiere el suceso que aquí se describe con testimonios del romancero y de las crónicas. De hecho, en el mismo texto que compila y emplea para introducir el romance, se leen unos versos que dan cuenta de la ausencia del rey en el momento del ajusticiamiento:

Por haberle dicho al rey
que cuando a alguien mal quería
pusiese por ley constante
que nunca le miraría,
agora la ley que puse
en mí veo se cumplía,
que la presencia real
se me niega en este día. (Ochoa, *Tesoro de los romanceros* 231)

Del mismo modo, la inexistencia de referencia alguna a este suceso en la *Crónica de Álvaro de Luna*, en la *Crónica del señor rey don Juan II* y en *Vidas de españoles célebres*, dota al texto de Ochoa de originalidad y sienta un precedente en su tratamiento dentro de la poesía narrativa romántica. Se convierte don Juan II en un monarca sin capacidad para gobernar, movido únicamente por los decretos de su corte. Empero, Álvaro de Luna se erige como el máximo perjudicado de la extrema fragilidad de su gobernante, que durante años cedió al condestable el mando de Castilla, para ahora hacer caer sobre él la peor de las penas.

La imagen que de ambos se expone concuerda con los sucesos que tienen lugar en los dos momentos de publicación del texto. El catolicismo monárquico que define al autor, así como su proximidad a la regente, en el inicio, y a su hija, después, perfilan para el texto una base histórico-literaria en la que los

usurpadores del poder real sean castigados, justa o injustamente. Por ello, Álvaro de Luna es el héroe apropiado para aleccionar a los receptores del poema. Su historia, conocida tanto por los eruditos románticos como por los lectores y espectadores de la época, sirve de arma política y satírica a multitud de literatos, que bien se ciñen a la imagen de mártir, víctima de las intrigas y envidias de la corte, bien a la de vil rufián, que por sus ansias de grandeza se apodera del gobierno de la Castilla de la primera mitad del XV.

Aunque Ochoa no muestra esta última imagen del maestre, sí le presenta como un personaje que, tras escalar socialmente desde lo más bajo hasta llegar a la corte y comportarse como mano derecha del rey, consigue hacerse con el mando del reino. Este acto es castigado por los nobles que le rodean, aparentemente con intrigas, y se restituye así el poder legítimo que había sido usurpado. El panorama general de la España de 1841 no dista, metafóricamente, desde la perspectiva de la erudición decimonónica, de los hechos que rodearon la muerte del maestre. Es Espartero el que, de forma ilegítima, llega a asumir el cargo de regente, lo cual lleva a María Cristina al exilio. Ochoa parece advertir a sus lectores de los peligros que este acto puede conllevar: la realeza de derecho siempre acaba por restituir su autoridad.

En la misma línea se encuentra la publicación del romance en 1846. En este tiempo se manifiesta una nueva amenaza para la monarquía: el carlismo y su segunda cruzada contra la heredera de Fernando VII. Ello propicia que, un mes más tarde del inicio de la contienda, Ochoa vuelva a exponer en la prensa periódica un texto en el que ejemplifica con la Castilla medieval aquello a lo que conduce la insurrección contra el gobierno legítimo. Los defensores del infante don Carlos pretenden reponer en el trono al que creen heredero por derecho y aprovechan la debilidad de una jefatura primero dirigida por una regencia y más adelante por la endeble monarquía de Isabel. Los paralelismos con el contexto que rodeó al ascenso del maestre de Santiago convierten el poema en una advertencia sobre el fracaso que seguirá al enfrentamiento. El que ambiciona lo que no le pertenece por derecho está abocado al fracaso.

Ambas publicaciones funcionan como arma satírica en defensa de la legitimidad del reinado de Isabel II y en contra de todos aquellos que desean usurpar el control del poder y las riendas del estado. La ideología de Ochoa lo lleva a no desligarse de la tendencia que sus contemporáneos Rivas, Arolas o Maury habían seguido ya a la hora de emplear el hacer literario como exposición crítica de unas u otras posturas políticas. A través de la figura del condestable, el romance de don Eugenio es una voz de alerta, a propios y ajenos, a lectores atentos y a ciudadanos con conciencia, de las consecuencias de ciertas acciones políticas, en el marco, todo ello, del ciclo literario decimonónico sobre el condestable de Juan II y su tiempo.

OBRAS CITADAS

ALLEN RANDOLPH, Donald. *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español.* Los Ángeles, University of California press Berkeley and Los Ángeles, 1966.

ALONSO SEOANE, María José. «Entre presente y pasado. Eugenio de Ochoa y el Romanticismo europeo en París, Londres y Madrid». En José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades (eds.), *La península romántica: el Romanticismo europeo y las letras españolas del XIX*, Santander, Genueve, 2014, pp. 205-216.

BONED COLERA, Ana. «*El Amigo del Pueblo* (1854-1855), la expresión del moderantismo liberal en la España Isabelina». *Historia y Comunicación Social,* n. 5, 2000, pp. 103-114.

CANTERO GARCÍA, Víctor. «Eugenio de Ochoa o la concepción romántica de la traducción». En Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Autores traductores en la España del siglo XIX*, Kassel, Reichenberger, 2016, pp. 256-266.

CLEMENTE MUÑOZ, Josep Carles. *Breve historia de las guerras carlista.* Madrid, Nowtilus, 2011.

CODESEDA TRONCOSO, Fátima. «Ceferino Suárez Bravo al compás de los tiempos: *El tigre y la zorra*, reescritura del texto dramático *Los dos compadres, verdugo y sepulturero*». *Lectura y signo,* n. 12, 2017, pp. 255-273. http://revpubli.unileon.es.

---. «Correspondencias entre historia, literatura y periodismo en el romanticismo español: el caso de Álvaro de Luna y *El tigre y la zorra*, de Ceferino Suárez Bravo». En David García Ponce, Laura Pache y Christian Snoey (eds.), *El texto de las mil caras. Hibridismo y nuevas tendencias en la literatura española e hispanoamericana*, Sevilla, Renacimiento Iluminaciones, 2018, pp. 337-350.

CASTILLA, don Juan II de. *Crónica del señor rey don Juan, segundo de este nombre en Castilla y en León.* Ed. de Fernán Pérez de Guzmán, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1779.

FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía. «La labor periodística de Eugenio de Ochoa en la prensa madrileña». En José Antonio Caballero López, José Miguel Delgado Idarreta y Cristina Sáenz de Pipaón Ibáñez (coords.), *Entre Olózaga y Sagasta: retórica, prensa y poder*, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2011, pp. 343-354.

LARRÁYOZ ZARRANZ, Javier. «La segunda guerra carlista en Navarra». *Príncipe de Viana,* n. 63, Navarra, Gobierno de Navarra, 1956, pp. 167-197.

LUNA, Álvaro de. *Crónica de don Álvaro de Luna. Condestable de los reynos de Castilla y León, maestre y administrador de la orden y caballería de Santiago.* Ed de Joseph Miguel de Flores, Madrid, Imprenta de Sancha, 1784.

MARÍN HERNÁNDEZ, David. «*Nuestra Señora de París* de Eugenio Ochoa. La traducción en el proyecto romántico-nacionalista». En Juan Jesús Zaro Vera

(coord.), *Diez estudios sobre la traducción en la España del siglo XIX*, Granada, Atrio, 2008, pp. 95-120.

Méndez Robles, Pedro Salvador. «Eugenio de Ochoa, traductor de Balzac: observaciones sobre una versión de *Jesús-Christ en Flandre*». *Anales de Filología Francesa,* n. 14, 2006, pp. 175-185.

Ochoa, Eugenio de. *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros.* París, Librería Europea de Baudry, 1838.

---. Don Álvaro de Luna». *Álbum Pintoresco Universal.* Barcelona, n. 1, 1841, pp.191-192.

---. «Don Álvaro de Luna». *Revista Barcelonesa.* Barcelona, n. 12, 1846, 18 de octubre, pp. 186-187.«de Juan II de Castilla». En Antonio Chas Aguión (ed.), *Escritura y reescrituras en el entorno literario del 'Cancionero de Baena'*, Berlín, Peter Lang, 2018, pp. 215-251.

Rivas, Duque de. «Don Álvaro de Luna». En Id., *El moro Expósito*, París, Librería Hispano-Americana, Tomo III, 1834, pp. 427-450.

Romero Tobar, Leonardo. *Panorama crítico del romanticismo español.* Madrid, Castalia, 1994.

Sánchez García, Raquel. «Eugenio de Ochoa, mediador cultural entre España y Europa». *Hispania Nova,* n. 14, 2014, pp. 291-309. https://e-revistas.uc3m.es

---. *Eugenio de Ochoa (1815-1872). El hombre de letras en la España de Isabel II.* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

---. *Mediación y transferencias culturales en la España de Isabel II: Eugenio de Ochoa y las letras europeas.* Madrid, Iberoamericana, 2017.

Sánchez Mantero, Rafael. *Historia de España. De la Regencia de María Cristina a la Primera República (1833-1874).* España, Espasa Calpe, 1999.

Simón Palmer, María del Carmen. «Eugenio de Ochoa, editor oculto: *El amigo del pueblo* (1854-1855)». En María de los Ángeles Ezama Gil (coord.), *Aún aprendo: estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 247-258.

Quintana, Josef Manuel. *Vidas de españoles célebres.* Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1833.

El magisterio y el legado de Félix José Reinoso: la poética filosófica y psicológica entre la Ilustración y el Romanticismo[1]

Mercedes Comellas
Universidad de Sevilla

Como celebró George Steiner en el *Elogio de la transmisión,* el magisterio es una de las formas más poderosas de trasmitir un legado, y así ha sido estudiado muchas veces en el campo de la pintura. Precisamente el recorrido de la Accademia Carrara en Bérgamo empieza conmemorando la importancia del magisterio de Donatello, gracias al cual se difundió una nueva sensibilidad y una nueva mirada, que heredaron Pisanello y Mantegna. En el arte literario, los maestros no son solo los modelos de imitación, sino, sobre todo desde comienzos del siglo XIX, también los transmisores de una manera de concebir, interpretar y de dialogar con los textos, que se hereda de educadores a discípulos. Por eso, en el repaso de los legados literarios del siglo XIX tiene espacio propio la figura de Reinoso, uno de los más importantes maestros decimonónicos, aunque su fama haya sido muchas veces eclipsada por la de su gran amigo Alberto Lista, el maestro de literatura por excelencia durante la primera mitad de la centuria. Ambos convivieron en la Sevilla de principios de siglo XIX, ávida de reformas y donde las instituciones académicas recién fundadas dieron espacio a sus innovadoras lecciones.

En aquel siglo en el que la literatura se convirtió en disciplina académica, los primeros maestros que la impartieron tuvieron a su cargo generar los fundamentos conceptuales de la disciplina, los criterios de los que se servirá la construcción del canon y las bases de la periodología. En el caso de Reinoso y Lista, su legado se transmitió en una línea de magisterio que sobrepasa el siglo:

[1] El trabajo se inscribe en el proyecto de investigación I+D *Hacia la institucionalización literaria: polémicas y debates historiográficos (1500-1844)*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (RTI2018-095664-B-C22).

Rodríguez Zapata, discípulo de ambos, fue a su vez maestro de Bécquer;[2] y Fernández Espino, otro de sus discípulos, lo fue de Rodríguez Marín. Por eso pudo decir con razón Lista que «el halo» de aquellos hombres que se reunieron en torno a la Academia de Buenas Letras de Sevilla se fue extendiendo, «durante la vida de sus individuos, que han dejado esparcidas sus doctrinas por medio de la enseñanza, ya pública, ya privada, en Andalucía, en la corte, en las del Norte, en Francia, y hasta en la misma Inglaterra» (en referencia a Blanco) (Lista, «De la moderna escuela sevillana» 268). Contribuyeron a este legado sus publicaciones, salidas en algunas de las más importantes revistas con las que se nutrió la historia literaria española de la primera mitad del siglo XX: *Correo literario y económico de Sevilla* (1803-1808); *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* (1803-1805); *El Censor* (1820-1824), cuyos redactores fueron Lista y Reinoso junto a Miñano y Gómez Hermosilla; la *Gaceta de Madrid* (1827-1829), de la que Reinoso fue principal redactor; la *Gaceta de Bayona* de Lista, Reinoso y Miñano (1828-1830); o la *Revista de Madrid* (1838-1845), donde salieron a luz tras su muerte varios textos inéditos de Reinoso.

Valga destacar sobre todo el papel que tuvo aquel grupo de autores sevillanos en las más señeras instituciones docentes de su época: en el caso de Lista desde el madrileño Colegio de San Mateo al Ateneo de Madrid o el colegio San Felipe Neri de Cádiz, uno de los mejores y más modernos centros académicos del país. Diseñaron los primeros planes de estudio de la literatura para aquellas instituciones o para las universidades (autores de planes de estudio fueron Arjona, Mármol, Lista, Reinoso) y fueron los primeros en ponerlos en práctica. Cuando —escribe Lista— «el plan de estudios de 1807 introdujo en las universidades el estudio de la retórica y bellas letras, sirvieron sucesivamente esta cátedra en la de Sevilla dos miembros de la Academia de Letras Humanas», siendo Reinoso uno de ellos (Lista, «De la moderna escuela sevillana» 268).

Entre 1806 hasta 1820, empeñado en esas tareas docentes innovadoras, Reinoso hubo de diseñar programas y preparar materiales de curso, entonces inexistentes, para las clases de una ciencia, la literatura, que tampoco se había terminado de construir, ni siquiera tenía al principio un nombre. En la tarea concibe y escribe varias obras en las que es posible rastrear el nacimiento de la literatura como nueva disciplina. Una disciplina que estaba dejando de ser la suma de las viejas poética y retórica (a pesar de que las denominaciones sigan en uso, como particiones del espacio literario) para convertirse en teoría literaria, esto es: en una filosofía o reflexión sobre la literatura que ya no dictaba reglas,

[2] Intenté demostrar cómo ese legado alimenta la teoría creativa de Bécquer en «Bécquer: lo sublime y el proceso creativo». (Comellas 2015)

sino que se preguntaba por ellas y también por el papel de la literatura en la sociedad. Junto a Lista, Blanco, Arjona o Mármol, Reinoso formaba parte de lo que Juan Bautista de Arriaza llamaba con desprecio la «nueva secta» literaria, «la cual vendremos a llamar *filosofismo*» por el «abuso» (en criterio de Arriaza) de lo especulativo frente a las reglas (Menéndez Pelayo 1427). Esa perspectiva filosófica es la que destacan los primeros biógrafos de Reinoso, Díaz y Cárdenas, al señalar expresamente en la semblanza que publican sobre él en 1845 que «entre los trabajos que en la Academia desempeñó el señor Reinoso mas útiles y trascendentales, [está] la explicación que hizo de todas las partes de un curso completo de humanidades. Para esto se creyó obligado a meditar profundamente sobre todas las cuestiones y tareas de literatura» (Díaz y Cárdenas 115).[3] Ese curso de Humanidades fue impartido en una institución innovadora y reformista, la Sociedad Patriótica de Sevilla, durante los años 1817 y 1820.

La Real Sociedad Patriótica de la Ciudad y Reino de Sevilla, después Real Sociedad Económica Sevillana de los Amigos del País, fue fundada en 1775 bajo el impulso de Olavide, su primer presidente. Uno de sus principales intereses era el progreso de la ciencia, la cultura y la educación, por lo que muy pronto puso en funcionamiento varias escuelas, entre ellas el Colegio Académico de Primeras Letras, predecesor de las Escuelas Normales de Maestros o Escuelas de Magisterio, y las Escuelas de Amigas para niñas (Calderón España 51, 89-92, 94-95). Años después, en 1803, José María Blanco, cuya voluntad de reforma pedagógica ha estudiado Antonio Viñao (Blanco White 15), propuso el patrocinio de una Academia de Humanidades, en la que tanto él como Lista regentaron sendas cátedras y a la que la universidad había cedido unos locales para la impartición de clases (Calderón España 176-177).[4] Tras la interrupción debida a la Guerra de la Independencia y el exilio de Blanco, se reanuda la actividad en 1815. En diciembre de aquel año, y tras haber ingresado en la institución, Félix José Reinoso es nombrado catedrático de Humanidades a propuesta de Manuel María del Mármol, también socio reciente de la Sociedad (Ríos Santos, 124ss.). El nombramiento demostraba su lenta incorporación a la vida académica y social, tras el exilio y la marginación que sufrió como

3 Según Ríos Santos (126), la entrada sobre Reinoso publicada en la *Galería de españoles célebres* de Nicomedes Pastor Díaz y Francisco de Cárdenas es obra anónima de Pérez Anaya. Aquí se citará como Díaz y Cárdenas.

4 El proyecto está detallado en un opúsculo del propio Blanco publicado por la Sociedad: José María Blanco y Crespo, *Prospecto y Plan de una clase de Humanidades que establece la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Sevilla*. Sevilla, Imprenta de la viuda de Hidalgo y sobrino, 1804. Reedición en J. M. Blanco White. *Sobre educación*; ed. de Antonio Viñao. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003. Como explica Calderón España, «en el informe presentado a Godoy en 1807 [...], la queja sobre la precariedad de fondos con que se desarrollaban estas enseñanzas es notable, sosteniéndose casi totalmente gracias a la generosidad de los dos profesores: D. José María Blanco y D. Alberto Rodríguez Lista» (177).

conocido afrancesado. Sólo dos años antes, en octubre de 1814, le había escrito Lista: «Tu situación no es favorable, y todos tus antiguos amigos fanáticos huirán de ti como de cuerpo apestado» («Epistolario» 504). Gracias a Mármol, común amigo de los dos corresponsales, y por quien Lista pregunta al final de aquella misma carta («¿Qué es de Marmol, el catedrático?», [Lista, «Epistolario» 505]), Reinoso consigue un cargo que le permitía reanudar su vida profesional y docente. Como detalla Rey en su estudio:

> Mármol propone que se vuelva a abrir la cátedra de Humanidades que un día sirvieron Blanco, Lista y Reinoso. La junta acepta y se le comisiona para que elabore el plan y demás detalles con ella relacionados. Se acuerda entonces de su amigo Reinoso —desposeído de la prebenda que le otorgara el rey José y perseguido por colaboracionismo— y lo propone como titular de la misma alegando que «es el más digno de ocupar el lugar de los catedráticos que le han antecedido». (50)[5]

Nombrado Reinoso por aclamación (Díaz y Cárdenas 154), en la apertura del primer curso leyó un discurso de introducción a la enseñanza titulado *Sobre la influencia de las Bellas Letras en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones*; lo dirigía a «mis amados alumnos, delicias y esperanza de la patria» con la intención de invitarles al estudio de las Bellas Letras como vía a para el progreso moral (Reinoso, *Sobre la influencia* 38). Esa confianza en la pedagogía como arma de progreso le había llevado, como a sus colegas de la Academia Particular de Letras Humanas y después de la Sociedad Patriótica, a rechazar la enseñanza oficial de las esclerotizadas instituciones educativas (Rey 151) y contactar con los nuevos rumbos europeos, según cuenta Lista («De la moderna escuela sevillana» 260-261). Estos dirigían el estudio literario, más allá de la preceptiva, hacia las bases estéticas del hecho literario, como hicieron también los jóvenes renovadores sevillanos, pues «ya no creían [...] que era suficiente conocer los preceptos del arte, si no se llegaba a los principios en que estaban fundados» (Lista, «De la moderna escuela» 260-261). Su concepción reflexiva del estudio literario les emparenta con la línea especulativa del neoclasicismo heterodoxo, definido por Checa Beltrán (100).

Dicha perspectiva filosófica es la que Reinoso imprimió a su docencia durante los años en los que ocupó la cátedra de Humanidades de la Sociedad

[5] Juan Rey remite a las *Actas Generales de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla en el año de 1815*. Sevilla, Imprenta Real y Mayor, 1816, f. 302/7-XII-1815 y f. 304/14-XII-1815. Véase también Calderón España: «Don Manuel María propuso a su amigo Reinoso, que había enseñado estas ciencias en la anterior etapa, como titular de la cátedra alegando que "es el más digno de ocupar el lugar de los catedráticos que le han antecedido" asignándole unos honorarios que "no podrán exceder por ahora de 500 ducados"» (178).

Económica (desde enero de 1817 hasta 1820, cuando renunció para asumir un nuevo cargo en la Diputación Provincial de Cádiz). Siguiendo los consejos de sus amigos y predecesores en aquella cátedra, Lista y Blanco, Reinoso «defendió sus doctrinas regeneradoras sobre el estudio filosófico de la literatura» (Lasso de la Vega 113). Con las lecturas que le recomendaron emprende una enseñanza que, según explica Martín Villa, no se limitaba «a nociones generales o meros principios de Retórica y Poética», sino que llegó a constituir «un curso filosófico y extenso de literatura, capaz de formar el gusto e ilustrar el talento de los jóvenes que habían ya terminado su carrera escolástica, cuales fueron generalmente los alumnos». Aquellas lecciones fueron «dictadas originalmente por el Profesor», pero no llegaron a convertirse en volumen impreso, como se apena su editor:

> ¡ojalá! con más tiempo hubiese escrito el curso completo que se proponía y deseaba la Sociedad. El público vio y apreció los frutos de esta enseñanza en los exámenes del año 1816 y de los tres siguientes, de que se insertaron magníficos elogios en la *Gaceta de Gobierno*; y aún más los apreció después reconociendo prácticamente en el pulpito y en el foro la aplicación de los preceptos de tan sabio maestro, cuyos aventajados discípulos en gran número ocuparon más adelante los primeros puestos en los diferentes ramos de la administración pública. (Martín Villa LXXVII)

Las perdidas lecciones dictadas por Reinoso, que contendrían ese «curso filosófico y extenso de literatura», debieron ser resultado de aquella meditación profunda «sobre todas las cuestiones y tareas de literatura» a la que se había sentido llamado en su misión docente, según leíamos antes en los apuntes biográficos de 1845. Hasta ahora se conocía —gracias a la información recogida en los archivos la Sociedad— que los estudiantes de Humanidades, a los que no se les exigían conocimientos de lengua latina, utilizaban como libro de texto la obra de Batteux, recientemente traducida por García de Arrieta a comienzos de siglo. Aunque así aparece en documentos revisados por Calderón España (177), Martín Villa, discípulo de Reinoso, recuerda que «[e]l autor escogió como libro de texto los principios de literatura de Batteux, y más propiamente las lecciones de Hugo Blair, traducidas por D. José Luis Munarriz» (LXI); esto es: a Batteux se le sumaba (y casi se le imponía) la controvertida versión española del texto de Blair. Uno y otro libro fueron los textos más renovadores en los inicios de los estudios literarios españoles y sirvieron como sendas banderas de una conocida polémica (Rodríguez Sánchez de León 227-235). El dato que proporciona Martín Villa coincide con los consejos de Blanco y Lista, sus antecesores en el cargo, a quienes en distintas cartas consulta Reinoso cuáles a su entender son los nombres punteros en el ámbito europeo con los que elaborar un programa de estudios renovador (Juretschke 512 y 515; Ríos Santos 125). Ambos le remiten

sobre todo a la citada obra de Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* de 1783 —texto a su vez directamente vinculado con la enseñanza, pues fue resultado de su docencia durante una veintena de años en la universidad de Edinburgh—, que José Luis Munárriz había traducido al castellano (*Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Artes,* 1798-1801).

El curso se impartía durante dos años. El primero se dedicaba a adquirir conocimientos suficientes de poética y retórica siguiendo a Batteux y Blair, con cuyas lecciones los alumnos se aplicaban a la lectura de «una colección de autores clásicos escogidos por la Sociedad»; en el segundo año se practicaban las reglas aprendidas (Calderón España 177). Teoría y práctica se complementaban, aunando la antigua enseñanza imitativa de la poética con las nuevas tendencias de reflexión sobre el hecho literario, recogidas en los tratados que servían de guía. El prólogo de García de Arrieta a la obra francesa defendía que «el estudio de la literatura es más profundo y filosófico de lo que se cree comúnmente» y «abraza toda la metafísica del espíritu y del corazón»; corresponde así tanto a la facultad de «sentir las bellezas», como a la de «conocer el manantial y principio de ellas»: el *gozar* ha de complementarse con el *saber* (Batteux-García de Arrieta I, IX). La misma combinación de las facultades sensitivas y reflexivas defendía también Sánchez Barbero en sus *Principios de Retórica* de 1805, cuando admite preciso confesar «que la mayor parte de los escritores en este ramo han ido descarriados. Ellos de los efectos deducen las reglas, y prescindiendo de las pasiones y de la imaginación no consideran más que su resultado: para mí no hay más que imaginación y pasiones, de éstas procuro deducir su lenguaje» (Sánchez Barbero 140).[6]

La coincidencia entre estas obras y la orientación al tiempo sensitiva, afectiva y reflexiva que imprimió Reinoso a sus clases se puede apreciar en el discurso con que inauguró su cátedra en la Sociedad Patriótica: *Sobre la influencia de las Bellas Artes*, ya citado. Se asienta sobre una teoría gnoseológica que deriva del sensismo, pero llega a convertirse en un nuevo psicologismo literario cuando afirma que el verdadero examen de las obras literarias solo puede hacerse desde «[e]l íntimo conocimiento del hombre, de las operaciones de su razón y su sensibilidad, de la influencia de lo bello [...] sobre el entendimiento y el corazón»; «la naturaleza humana, parte la mas importante y delicada de la filosofía», es el objetivo real de conocimiento, y la literatura una vía para acceder a ese arcano (Reinoso, *Sobre la influencia* 8). Como ya señalamos en otro lugar, Reinoso se muestra aquí heredero del *Tratado sobre la naturaleza humana* de

6 Sobre la aproximación de Sánchez Barbero al hecho literario, véase el trabajo María José Rodríguez Sánchez de León, «Los *Principios de Retórica y Poética* de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) en el contexto de la preceptiva de su época», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* coord. por Antonio Vilanova, Vol. 2, 1992, 1439-1450; 1445.

Hume, el *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke y las *Críticas* de Kant (Comellas y Contreras 217).

De su empeño por reformar la enseñanza de las letras nos quedan los «Principios generales de Humanidades», en los que la teorización de la literatura va configurándose como espacio disciplinar (Comellas y Contreras 212). Publicados póstumos en la *Revista de Madrid* en 1845, habían sido impartidos durante los años en los que ocupaba la cátedra de Humanidades de la Sociedad Patriótica.[7] El texto de Reinoso observa «los principios en que estaban fundadas» las artes desde posiciones sensistas, fiel al principio de utilidad y con evidente intención reformadora. Tras presentar las funciones del alma, reflexiona sobre su respuesta a los estímulos de la belleza (Reinoso, «Principios» 87-88), aunando como quería García de Arrieta la observación del gozo con la reflexión sobre sus causas. La nueva e incipiente psicología sirve a una estética que apoya sus principios en la reacción del receptor de la obra, hasta el punto de que la impresión que recibe y la excitación que le produce son las que determinan la condición artística: «Dase el título de bellas a las artes que se terminan al placer, porque le deben producir excitando las impresiones de la belleza» (88). Los efectos de la obra de arte tienen un origen sensual y una penetración y profundidad espiritual: «la impresión de la belleza [...] agita los sentidos, y causa en el alma ese movimiento, para significar que recibiéndose por los órganos exteriores, tiene su asiento y reside principalmente en las facultades mas internas y espirituales» (92). Los argumentos tomados de Locke y Condillac, con mucha mayor repercusión en España que las doctrinas de Descartes (Abellán, «El sensualismo» 516), habían tenido no solo éxito entre las disciplinas médicas, explicando el papel de las impresiones y órganos sensitivos, sino también entre los estudiosos del hecho literario;[8] el mismo Reinoso «estaba empapado de la filosofía utilitarista y de los planteamientos sensistas de un Destutt de Tracy y de un Jeremías Bentham, que desarrolla en su obra *Ideología de la práctica* (1816)» (Abellán, *Historia* 136).[9] Utilitarismo y sensismo son los principios que dirigen su obra

7 Ríos Santos da más datos sobre la preparación y los intentos de edición de este Curso de Humanidades (126).

8 No solamente en las disciplinas literarias, sino en casi todos los ámbitos de saber tuvo mucha influencia, hasta el punto de que un gran número de tratados de lógica, psicología, gramática o filosofía escritos en la primera mitad de la centuria «estaban influidos en mayor o menor medida por el sensualismo condillaciano y por la ideología que va de Destutt de Tracy (ideología pura o racional) a Laromiguière (ideología espiritualista)» (Heredia Soriano 175).

9 Para Abellán, el «triunfo» del pensamiento sensista en nuestro país ocurre durante el último tercio del XVIII y tiene un momento de intenso desarrollo durante el Trienio liberal, con la que se ha llamado Escuela Iluminista de Salamanca («El sensualismo» 512; *Historia* 181-203). Reinoso ocuparía un lugar cronológicamente intermedio.

reformista que, como se observa en todos sus escritos, combate la metafísica escolástica para explicar el conocimiento como resultado de la sensación. De la explicación sensista del conocimiento, se llegará al *sentimentalismo* de Laromiguière, que hace mayor hincapié en el sentimiento «como primer fenómeno en que se manifiesta el Hombre, y base sobre la que se asientan la inteligencia y las actividades humanas» (García Tejera 16-17). Para Reinoso, «las verdades del sentimiento se perciben más pronto que las de reflexión. Estas últimas están fuera de nosotros, y en su busca podemos frecuentemente extraviarnos; aquellas, por el contrario, o no existen en parte alguna, o existen en nosotros mismos» (Reinoso, *Sobre la influencia* 9).

Además del discurso inaugural de la cátedra y de los «Principios generales de Humanidades», publicados póstumamente pero, como señalaba, preparados para aquella docencia en la Sociedad Patriótica, Reinoso compuso un texto que debió servirle como guía en las clases y del que las primeras noticias nos las proporcionan Lasso de la Vega y Martín Villa. El primero menciona en su *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana* un *Curso filosófico de literatura* que nunca llegó a publicarse (132); el segundo, editor y prologuista de las *Obras de don Félix José Reinoso*, menciona el *Ensayo sobre el plan ideológico de la poética*, obra «delicada, completa y original» que promete para el tercer tomo de dichas *Obras* (LXII) y que seguramente es la misma obra que el perdido *Curso filosófico de literatura* al que se refería Lasso de la Vega. En él se debían reflejar todo lo que Reinoso decidió «adicionar» y «corregir» de los textos básicos (Batteux y Blair), según Martín Villa:[10]

> Estas adiciones o suplementos dieron materia a tratados singulares sobre el gusto, sobre la belleza, la sublimidad y otros puntos de la mayor importancia; mas estos escritos, que sin duda tienen mucho mérito y son dignos de no menor estimación por su crítica, delicadeza y análisis, sin embargo, ninguno, o muy pocos, son en su género un tratado completo, sino adiciones o anotaciones al texto.[11] Por esta causa, y porque están escritos con alguna precipitación para satisfacer las necesidades de la enseñanza, su autor nunca quiso consentir que viesen la luz pública. Decía que necesitaban una corrección muy severa, y aumentarlos de modo que tuviesen enlace entre sí y formasen un todo completo. Este juicio acaso no deba aplicarse al *Plan ideológico de una Poética*, porque es un tratado más delicado, y sobre todo, porque es en su género más completo y más original (LXI-LXII).

10 «Aunque estas obras están llenas, como todos saben, de exquisitas reflexiones, y aunque el principio de la imitación desenvuelto por Batteux sean de un mérito superior, Reinoso hallaba no poco que adicionar y algo que corregir» (Martín Villa LXI).

11 Los que podemos suponer como apuntes sobre el concepto de lo sublime, fueron publicados póstumos con el título de «De la sublimidad» en la *Revista de Madrid* durante el año de 1845.

El volumen III prometido por Martín Villa nunca llegó a publicarse, ni el *Plan* pudo por tanto ver la luz, como confirma Hernández Guerrero (117) siguiendo a Menéndez Pelayo. La obra perdida ha sido sin embargo mencionada una y otra vez, aunque frecuentemente con nombres diferentes, lo que ha aumentado la confusión sobre ella: a los títulos de *Curso filosófico de literatura* que le dio Lasso de la Vega, o de *Ensayo sobre el plan ideológico de la poética*, como la denomina Martín Villa, habría que sumar otros incluso más difundidos. Así, Ríos Santos, autor de una tesis de Reinoso salida en 1989, se refiere a un *Ensayo ideológico de una poética*, cuya pista ha tratado de seguir sin éxito (126)[12] y que sin duda debe corresponder al *Plan ideológico*. Y también debe ser la misma una obra de Reinoso supuestamente titulada *Ideología de la práctica* y que muchas veces se menciona como uno de los primeros y más significativos ejemplos de la introducción del sensismo de Condillac y Destutt de Tracy en el pensamiento español. Así lo hace ya Tomás Carreras y Artau en sus *Estudios sobre Médicos-Filósofos españoles del siglo XIX* (1952), quien afirma que «[l]as doctrinas de Condillac y la *Ideología* de Destutt de Tracy provocaron en España, a principios del siglo XIX, un conjunto de imitaciones tales como la *Ideología de la práctica* de Reinoso (1816)» (35).[13] Aquella afirmación se trasladó casi idéntica a la versión española del segundo volumen de la *Historia de la filosofía* de Johannes Hirschberger (*Edad moderna, edad contemporánea*); su traductor, Luis Martínez Gómez, incorpora en 1956 a la obra un apéndice titulado «Bosquejo de historia de la Filosofía española» donde, en el capítulo dedicado a «Siglo XIX. Empirismo y eclecticismo», se lee que «Las doctrinas de Cabanis, prolongaciones materialistas del sensismo de Condillac y de Destutt de Tracy, destacado representante de la "ideología", provocan una serie de imitaciones en España como la *Ideología de la práctica* de Reinoso» (480). Probablemente la propagación de aquel error, siendo esa *Historia de la filosofía* una de las más difundidas de la época, haya sido la causa de que muy distintos estudiosos hayan seguido usando hasta hoy ese título espurio de Reinoso para continuar afirmando la importancia de aquella *Ideología* (de la que no se indica nunca

[12] Ríos Santos dice estar «sobre la pista de una supuesta edición en Salamanca, según una ficha bibliográfica incompleta que hemos hallado en la Biblioteca del Noviciado de la Compañía en Sevilla, pero falta en ella el libro reseñado» (126). Da referencia de la ficha, con el título de *Principios generales de Bellas Artes y Letras*. Salamanca: Juan Bautista Alonso. Sin embargo, esta obra es distinta del *Plan*, y además se mantuvo inédita y conservó manuscrita, como explicaremos en un próximo trabajo.

[13] A continuación, señala como fuente la obra de Luis Comenge y Ferrer: *La medicina en el siglo XIX*. De Comenge, pues, pudo haber surgido el error largamente repetido, tal vez motivado por la posible confusión tipográfica entre «poética» y «práctica». La referencia que hace Comenge a la obra de Reinoso fue prácticamente copiada idéntica por los demás autores: «la pobrísima filosofía de Destutt-Tracy se puso en boga a principios del siglo XIX y su *Ideología* (1804), motivó no pocas publicaciones sirviendo de base, entre otras, a la *Ideología de la práctica* de Reinoso (Sevilla, 1816)» (191).

estar perdida). Entre ellos, Carlos Valderrama Andrade en *El pensamiento filosófico de Miguel Antonio Caro* de 1961;[14] José María Benavente en la entrada «Sensualismo» de la *Enciclopedia de la Cultura Española* publicada en la Editora Nacional en 1968;[15] Antonio Álvarez de Morales, en *Génesis de la universidad española contemporánea* de 1972;[16] Abellán en su arriba citada *Historia crítica del pensamiento español* de 1984; García Tejera en *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX* de 1989;[17] Hernández Guerrero y la propia García Tejera, en sus «Propuestas para una nueva lectura de las retóricas y poéticas Españolas del siglo XIX»;[18] Luis Barbastro Gil en *Los afrancesados: primera emigración política del siglo XIX español*;[19] o Angulo Díaz, en su reciente *La historia de la cátedra de Estética en la universidad española*.[20]

Pero por mucho que se haya citado, la *Ideología de la práctica* no aparece como tal entre las obras de Reinoso, ni entre las impresas ni entre las manuscritas, aunque quizá no sea otra que el *Plan ideológico de una poética* del que sí he localizado manuscritos y con los que Manuel Contreras y yo misma hemos preparado una edición crítica de esa obra tan aludida como desconocida. Para presentarla, baste señalar que se trata de un texto claramente concebido con intención docente, muy ordenado y estructurado metodológicamente, y que sin

14 «El materialismo doctrinario de Cabanis (†1808), derivación de la filosofía de Condillac, y las especulaciones de Destutt de Tracy, ideólogo francés de algunos méritos, encuentran eco en España en la *Ideología de la práctica* de Reinoso» (Valderrama Andrade 23).

15 «Las derivaciones materialistas del sensismo de Condillac, especialmente las de Cabanis y Destutt de Tracy —este último destacado representante de la "ideología"—, tienen una inmediata repercusión en España, en donde podemos destacar, entre los seguidores de estas tendencias, a Reinoso, autor de una *Ideología de la práctica*» (Benavente 266).

16 «El primer libro, sin embargo, sobre la ideología publicado en España fue la *Ideología de la práctica*, de Reinoso (1816)» (Álvarez de Morales 447).

17 «Con la única pretensión de ofrecer una serie de ejemplos ilustrativos de la influencia sensista en España, podemos citar las siguientes obras: Félix José Reinoso, *Ideología de la práctica* (1816)» (García Tejera 16). Incluso yo misma, citando la obra de García Tejera, incluí el supuesto título de Reinoso en mi trabajo «Bécquer: lo sublime y el proceso creativo» (Comellas 182).

18 «Las doctrinas de Locke, Condillac, Cabanis y Destutt de Tracy influyen decisivamente e incluso provocan imitaciones en gran número de autores españoles. Hemos examinado las siguientes obras, que pretendemos someter a un análisis detallado: F. J. Reinoso, *Ideología de la práctica* (1816)» (Hernández Guerrero y García Tejera 72).

19 «Hombre de ideas avanzadas, conocedor de Locke y Condillac, [Reinoso] está impregnado de filosofía utilitarista y del sensismo de Destutt de Tracy y de Jeremías Bentham, que desarrolla en su obra *Ideología de la práctica* (1816)» (Barbastro Gil 86).

20 Siguiendo a García Tejera, encabeza el listado de los «manuales» españoles directamente influidos por el sensualismo de Condillac y Destutt de Tracy con la «*Ideología de la práctica* (1816) de Francisco [sic] José Reinoso» (Angulo Díaz 73).

duda corresponde a las «lecciones de Fileno en la Cátedra de Humanidades» que menciona Juan Gualberto González, amigo de los maestros sevillanos y primero en querer reunir y publicar las obras de Reinoso. En una de las cartas que intercambia con Lista al respecto, fechada el 18 de agosto de 1841, se apena de que, aunque las ha buscado, las lecciones de aquel curso de Humanismo «no parecen» (Lista, «Epistolario» 661). Pues bien, han «aparecido», por fin, copias de esos apuntes sobre los que Martín Villa afirmaba que Reinoso había hecho «adiciones o suplementos» con respecto a sus fuentes, construyendo «un tratado más delicado», «en su género más completo y más original» (Martín Villa LXI-LXII). Efectivamente, el *Plan ideológico de una poética,* así titulado, se presenta como un tratado original (aunque incompleto), cuyas bases teóricas, expuestas al inicio (Locke, Condillac y sobre todo Destutt de Tracy), sirven para presentar las facultades intelectuales y la actividad de las pasiones. En su segunda parte estas premisas psicológicas se aplican al estudio literario para terminar en una clasificación tipológica de las especies literarias que las separa en Poesía de razón, Poesía de sentimiento y Poesía de acción.[21] El tratado coincide en su orientación con las obras de Reinoso ya presentadas (el discurso *Sobre la influencia de las bellas letras* y los «Principios generales de Humanidades») y se complementa con otros títulos que también sirvieron para aquella tarea docente en la Sociedad Patriótica y sí llegaron a ver la luz: un *Interrogatorio de poética* y una *Colección de poesías.*

He conseguido encontrar un ejemplar del *Interrogatorio de poética para el examen de los alumnos de la clase de Humanidades*, hasta ahora ilocalizable (según Ríos Santos 125-6), en el Fondo Saavedra de la biblioteca de la Facultad de Teología de Granada. El folleto de 28 páginas fue editado en 1818 por acuerdo de la Sociedad Patriótica. Aquella manera de difundir los cuestionarios de los exámenes orales a través de publicaciones se había empleado ya en los años de Blanco, cuando la misma Sociedad Económica sacó un *Interrogatorio de elocuencia para el examen de los alumnos de la clase de humanidades*; su función era servir a la metodología evaluadora impuesta por los Estatutos, que obligaba a exámenes públicos:

> Anualmente, al igual que en el resto de las enseñanzas dirigidas por la [Sociedad] Económica, en la celebración de la Junta General anual se celebrarían exámenes públicos que demostrasen el adelantamiento de los alumnos. Efectivamente, así se hizo en los años siguientes. (Calderón España 177)

El *Interrogatorio de poética* tiene la función de servir como cuestionario para preparar los exámenes del curso diseñado por Reinoso, pues sigue la misma

[21] Más datos sobre el *Plan ideológico de una poética* y los manuscritos de que nos hemos servido podrán verse en la edición crítica del texto, ya concluida y que publicaremos próximamente.

estructura de contenidos que el *Plan ideológico de una poética*, con una primera parte de introducción «De la poesía en general», seguida de la «División de las obras de poesía» en «Poesía de razón», «Poesía de sentimiento» y «Poesía de acción», incluyendo los géneros cantados, como también hacía el *Plan*. Por fin se rescatan en un apartado especial las «Composiciones anómalas» (las mismas que ya había separado de la clasificación general el *Plan ideológico*) y en otro la «Poesía campestre». Este último añadido hace sospechar que las copias manuscritas conservadas del *Plan* no están completas, pues les falta dicha sección; precisamente se cierran afirmando que todo lo tratado pertenece a la poesía *urbana*, sin incluir la *campestre*, que exige un apartado propio. Tampoco aparece en el *Plan* la materia correspondiente al «Apéndice» final del *Interrogatorio*: «Sobre la conveniencia de la Poesía a los argumentos religiosos», cuyas preguntas («¿Son acomodables a la gravedad de los misterios cristianos los ornatos de la Poesía? ¿Reprueba en ella Boileau los argumentos religiosos o la manera indebida de tratarlos [...]? ¿Puede la fantasía presentar bajo nuevos aspectos los objetos de nuestra creencia, sin inmutarlos ni deprimirlos?» Reinoso, *Interrogatorio* 26) remiten claramente a la polémica europea sobre la mitología de importante trascendencia en la poesía de principios del siglo XIX.[22] En España el propio Reinoso había sido protagonista de dicha polémica con su poema *La inocencia perdida* (Durán XXXI-XLVI), y Lista contribuyó en varias ocasiones a ella con varios textos importantes, entre los que se cuenta su artículo «De la influencia del cristianismo en la literatura» (Comellas, «La Biblia» 22).

Por fin, al *Interrogatorio* para prepararse los exámenes y al *Plan* que contenía los apuntes, se puede añadir la *Colección de poesías formadas por acuerdo de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla para el uso de sus escuelas* (1817, 2 vols.), que tal vez fuese la misma «colección de autores clásicos escogidos por la Sociedad», sobre la que el segundo año los alumnos practicaban las reglas aprendidas, según recogían los documentos de la Sociedad relativos a la cátedra de Humanidades (Calderón España 177).

Según Ríos Santos, en la *Colección* «se ve la mano de Reinoso, tanto en el prólogo como en la selección, con oportunismos políticos y de escuela» (125). Sin embargo, Rogelio Reyes (LIX) y Juan Rey atribuyen la obra a Manuel María del Mármol por diversas razones entre las que Rey (137-8) menciona el papel que tenía en la Sociedad como socio facultativo de Bellas Letras (junto a Reinoso e Hidalgo) y la comisión que recibe para «establecer un plan general para potenciar y mejorar la enseñanza en las *amigas* dependientes del cuerpo», además de que los planteamientos pedagógicos y utilitaristas del prólogo coinciden con opiniones

[22] A la polémica sobre la mitología se ha referido Fátima Rueda en el trabajo incluido en este mismo volumen: «Revisión del legado de Alberto Lista y sus artículos literarios de *El Censor*».

expuestas por Mármol en otros lugares y de que (y esta última es la razón para Rey más poderosa) el número de poemas suyos incluidos en la antología, altamente significativo, delatan su autoría: de ciento veinticinco composiciones —correspondientes a treinta y dos autores—, veintiséis son de Mármol, una quinta parte del total. Mármol tiene más espacio que fray Luis de León, Herrera, Lope o Meléndez juntos, y gana a Samaniego (con veinticinco composiciones) por una.[23]

Sin embargo, el anonimato de la obra permite pensar que Mármol no fue el artífice único, como en otro lugar apunta Rey («también intervinieron Hidalgo y Reinoso», 125),[24] y de hecho varios de los argumentos arriba anotados podrían servir para apoyar la colaboración de Reinoso: también él fue socio facultativo de Bellas Letras, también él impartía un curso en la Sociedad para el que podía serle útil la *Colección* y también sus opiniones teóricas coinciden con las expuestas en el librito; de hecho son una traslación de lo que enseñaba en el *Plan ideológico*. Incluso valdría recordar que el volumen de versos que acababa de publicar Mármol no cumplía de hecho con algunas de las consignas morales respecto a la poesía que se repiten en el prólogo de la *Colección* y que eran defendidas con ardor por Lista y Reinoso: la poesía debía servir para misiones más elevadas que el canto amoroso y la exaltación de las bellas damas. Precisamente Blanco White, en respuesta a su hermano Fernando, compañero académico de Mármol, opina del reciente libro del común amigo que «muchas de las composiciones que tiene son muy bellas. Pero qué lástima que ninguno pruebe a salir del pequeño círculo de cabellos, ojos y pestañas a que está reducida la poesía española» (Méndez Bejarano 124). Tal vez pueda inferirse de todo ello que la mano de Mármol estuvo más presente en la selección de los textos, mientras que la de Reinoso se aprecia mejor en las breves presentaciones teóricas y en el prólogo, donde el utilitarismo comparte protagonismo con la concepción emocional de la poesía que corresponde al *Plan*: «Por medio del precioso don de la palabra comunica el poeta a los demás los sentimientos de que está afectado, haciéndoles experimentar las mismas pasiones que le agitan: él interesa al corazón» (XI). La *Colección* fue probablemente compuesta en colaboración por los dos socios facultativos de Bellas Letras de la Sociedad.

El conjunto de los tres textos, el *Plan ideológico de una poética,* el *Interrogatorio de poética* y la *Colección de poesías* debieron concebirse de forma complementaria para apoyar la docencia del Curso de Humanidades que

[23] Entre sus argumentos para atribuirle la antología no incluye el que, como señala en el mismo estudio (Rey 51), Mármol fuera el promotor y financiador de la obra, proponiendo a la Sociedad adelantar el pago de la mitad de los gastos, y el resto «cuanto antes lo permita el estado de sus fondos».

[24] También en otro lugar de su tesis Rey parece repartir la autoría de la *Colección*, en la que «aun siendo anónima se nota la mano de Mármol» (119), de lo que se deduce que no niega la colaboración de «otras manos».

impartió Reinoso en aquella reformista institución. Contribuyen al corpus de escritos con que los maestros del siglo XIX crearon la ciencia de la literatura como un saber especulativo, cada vez más incompatible con las reglas y que acabó irremisiblemente por destronar la antigua poética. También confirman la actualidad de las enseñanzas de Reinoso y su carácter innovador: lo importante en la poética ya no son los preceptos, sino la belleza y su efecto en el individuo, y a través suyo en la sociedad. Esa condición —en última instancia política— del hecho literario y artístico coincide con la tendencia preliberal de aquel grupo de afrancesados sevillanos, que preparaban el terreno al Romanticismo pleno. Por otra parte, su reformismo pedagógico es traslación directa de la *Ideología* de Destutt de Tracy, cuyo desembarco en España suele fecharse en torno a los años del Trienio, cronología que el descubrimiento del *Plan* obliga a replantearse.

OBRAS CITADAS

Abellán, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español. IV: Liberalismo y romanticismo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

---. «El sensualismo, filosofía de la Ilustración». *Historia crítica del pensamiento español. III: Del Barroco a la Ilustración*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 512-526.

Álvarez de Morales, Antonio. *Génesis de la universidad española contemporánea*. Madrid, Instituto de Estudios Administrativos, 1972.

Angulo Díaz, Raúl. *La historia de la cátedra de Estética en la universidad española*. Oviedo, Pentalfa, 2016.

Barbastro Gil, Luis. *Los afrancesados: primera emigración política del siglo XIX español (1813-1820)*. Madrid, CSIC, 1993.

Batteux, Charles. *Principios filosóficos de la Literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes, obra escrita en frances por el abate Batteux; traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española por Don Agustín García de Arrieta*. Madrid, Sancha, 1797-1801.

Benavente, José María. «Sensualismo». *Enciclopedia de la Cultura Española*. Madrid, Editora Nacional, 1968, vol. 5, pp. 265-266.

Blanco White, José María. *Sobre educación*. Ed. de Antonio Viñao, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

Calderón España, Mª Consolación. *La Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País: Su proyección educativa (1775-1900)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1993.

Carreras y Artau, Tomás. *Estudios sobre Médicos-Filósofos españoles del siglo XIX*. Barcelona, CSIC-Instituto Luis Vives de Filosofía, 1952.

Checa Beltrán, José. *Pensamiento literario del siglo XVIII español.* Madrid, CSIC, 2004.

Colección de poesías formadas por acuerdo de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla para el uso de sus escuelas. Sevilla, Imprenta Real y Mayor, 1817. 2 vols.

Comellas, Mercedes. «Becquer: lo sublime y el proceso creativo». En Diego Romero de Solis e Inmaculada Murcia Serrano (coords.). *En ningún lugar. (El paisaje y lo sublime).* Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2015, pp. 177-246.

---. «La Biblia como mitología: la heterodoxia romántica». *Ínsula,* Monográfico, *A zaga de tu huella. La influencia de la Biblia en la Literatura Española,* Sergio Fernández López (coord.), n. 865-866, 2019, pp. 22-27.

Comellas, Mercedes y Manuel Contreras. «Poesía para mejorar los pueblos: de la razón al sentimiento. Instituciones académicas y sujeto social (1753-1857)». En Pedro Ruiz Pérez (ed.), *Autor en construcción. Sujeto literario en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2019, pp. 199-234.

Comenge y Ferrer, Luis. *La medicina en el siglo XIX. Apuntes para la historia de la cultura médica en España.* Barcelona, José Espasa, 1914.

Díaz, Nicomedes Pastor, y Francisco de Cárdenas. «Félix José Reinoso». *Galería de españoles célebres contemporáneos; o Biografías y retratos de todos los personajes distinguidos de nuestros días en las ciencias, en la política, en las armas, en las letras y en las artes*, vol. VII, Madrid, Ignacio Boix, 1845, pp. 97-196. 9 vols.

Durán, Fernando, «De Sevilla a Madrid. La polémica de *La inocencia perdida*». En José María Blanco White. *Artículos de crítica e historia literaria.* Fernando Durán (ed.). Sevilla, Fundación Lara, 2010, pp. XXXI-XLVI.

García Tejera, María del Carmen. *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista.* Cádiz, Universidad de Cádiz, 1989.

Heredia Soriano, Antonio. *Política docente y filosofía oficial en la España del siglo XIX. La era isabelina (1833-1868).* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.

Hernández Guerrero, José Antonio. «Teoría literaria andaluza en el siglo XIX». *Tavira: Revista de ciencias de la educación*, n. 22, 2006, pp. 109-128.

Hernández Guerrero, José Antonio, y María del Carmen García Tejera. «Propuestas para una nueva lectura de las retóricas y poéticas Españolas del siglo XIX». En Brigitte Schlieben-Lange *et al.* (eds.), *Europäische Sprachwissenschaft um 1800*, vol. 2, Münster, Nodus, 1991, pp. 65-84.

Hirschberger, Johannes. *Historia de la filosofía II. Edad moderna, edad contemporánea.* Trad. de Luis Martínez Gómez, Barcelona, Herder, 1956.

Juretschke, Hans. *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista.* Madrid, CSIC, 1951.

Lasso de la Vega, Ángel. *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII.* Madrid, Viuda è hijos de Galiano, 1871.

Lista, Alberto. «De la moderna escuela sevillana de literatura». *Revista de Madrid*, n. I, 1838, pp. 251-276.

---. «Epistolario de Lista y de sus amigos». En Juretschke, Hans, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista.*, Madrid, CSIC, 1951, pp. 500-699.

Martín Villa, Antonio. «Noticias de la vida del Sr. D. Félix José Reinoso». *Obras de D. Félix José Reinoso I*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Imprenta de Tarascó y Lassa, 1872, pp. V-CCXI.

Méndez Bejarano, Mario. *Vida y obra de José María Blanco y Crespo.* Madrid, Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1920.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España I*, Madrid, CSIC, 1974.

Reinoso, Félix José. *Sobre la influencia de las bellas letras en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones.* Sevilla, Aragón y Compañía, 1816.

---. *Interrogatorio de poética para el examen de los alumnos de la clase de Humanidades en la Real Sociedad Patriótica de Sevilla.* Sevilla, Imprenta Real y Mayor, 1816.

---. «Principios generales de Humanidades». *Revista de Madrid*, n. VI, 1845, pp. 79-103.

---. «De la sublimidad». *Revista de Madrid*, n. VI, 1845, pp. 158-184.

Rey, Juan. *La pasión de un ilustrado.* Sevilla, Fundación Fondo de Cultura, 1990.

Reyes, Rogelio. *Minerva sevillana: el grupo poético de los siglos xviii y xix.* Fundación Lara, 2008.

Ríos Santos, Antonio Rafael. *Vida y poesía de Félix José Reinoso.* Sevilla, Diputación Provincial, 1989.

Rodríguez Sánchez de León, María José. «Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX». En Ermanno Caldera y Rinaldo Froldi (coords.), *EntreSiglos*, Actas del Congreso Entre Siglos: Cultura y literatura en España desde finales del siglo xviii a principios del xix (Bordighera, 3-6 abril de 1990), Roma, Bulzoni, 1993, pp. 227-235.

Romero de Solís, Diego e Inmaculada Murcia Serrano (coords.). En ningún lugar. (El paisaje y lo sublime). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, pp. 177-246.

Sánchez Barbero, Francisco. *Principios de Retórica y Poética.* Madrid, Imprenta de la Real Beneficencia, 1805.

Sociedad Económica, *Interrogatorio de elocuencia para el examen de los alumnos de la clase de humanidades.* Sevilla, Viuda de Hidalgo y Sobrino, 1806.

Steiner, George y Ladjali Cecile. *Eloge de la transmission: Le maître et l'élèv*e. Trad. de Michel Albin, Madrid, Siruela, 2005.

Valderrama Andrade, Carlos. *El pensamiento filosófico de Miguel Antonio Caro.* Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1961.

José Zorrilla y la Propiedad Intelectual

Isabel Cortés Martínez
Universidad Nacional de Educación a Distancia- UNED

La literatura y el derecho son parte intrínseca de la condición humana. El profesor y crítico literario norteamericano Harold Bloom afirma que «cualquier distinción entre vida y literatura es engañosa», siendo la literatura «en sí misma la forma de la vida, y ésta no tiene ninguna otra forma» (18). Además, son escasos los aspectos de la existencia que quedan fuera de la regulación jurídica, por lo que el jurista alemán Gustav Radbruch se refiere a esta enriquecedora relación de la siguiente manera:

> El Derecho conoce el matrimonio, pero ignora el amor; nos habla de obligaciones de crédito y deuda, pero no de amistad [...] Los testimonios de los literatos acerca del Derecho, a veces, son de mayor peso y fuerza probatoria [...] por la sencilla razón de que tienen raíces existenciales más profundas. (*apud* Fernández Montalvo 13)

Este estudio explora la interrelación existente entre literatura y derecho. Su carácter interdisciplinar ha sido tradicionalmente estudiado entre los juristas por la rama de la historia y, más recientemente, por la filosofía y la teoría del derecho. En España no se trata de algo novedoso: a principios del siglo pasado, el profesor Rafael Altamira y Crevea solicitaba a sus alumnos que leyeran algunos capítulos del Quijote con el fin de analizar frases y alusiones de naturaleza jurídica (Calvo 22). En el mismo sentido, el catedrático Juan Ossorio Morales sugería el carácter complementario de la ciencia jurídica a la interpretación filológica que, a través de la lectura de los clásicos, permitía un acercamiento a instituciones jurídicas poco conocidas (Celemín 12). Sin embargo, a partir de los años setenta, la cuestión del binomio derecho y literatura surge con más fuerza como movimiento dentro de algunas universidades norteamericanas que abogan por un análisis más humanista del derecho. El juez estadounidense Richard Posner, uno de los padres de la materia, analiza las ventajas del uso de la literatura en la comprensión de lo jurídico y la conexión entre los dos ámbitos. Este autor define muy bien el propósito de su examen en la obra *Law and*

Literature. A Misunderstood Relation. La corriente Derecho y Literatura busca aplicar la metodología del análisis legal al texto literario y viceversa, así como explorar las interrelaciones en estos campos (Posner IX). El autor distingue tres categorías articuladas a través de preposiciones: el «Derecho en la Literatura (Law in Literature)», que analiza la manera en la que la ficción literaria refleja el mundo de lo jurídico, el «Derecho como Literatura (Law as Literature)» relativo al producto jurídico como creación literaria y el llamado «Derecho de la Literatura (Law of literatura)», que se refiere a los temas jurídicos de la literatura. La clasificación se centra en el estudio del conjunto de normas que regulan la producción literaria e implica asuntos de naturaleza muy distinta como los derechos de autor, los delitos de injurias y de calumnias, los de derecho público como la censura o la libertad de expresión y la regulación de bibliotecas públicas. Esta perspectiva será el punto de vista elegido en el presente trabajo, aunque no el único. En concreto, el objetivo propuesto es analizar la formación del moderno concepto de derecho de autor y la propiedad intelectual a través del estudio del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, una de las obras más representadas y rentables del teatro español. La bibliografía menciona estudios anteriores, como el realizado por Francisco Cervera y el más reciente de Jesús Martínez Martín; sin embargo, el carácter transversal y la revisión actualizada del asunto aportan un interesante testimonio literario-jurídico sobre el cambio de paradigma en la protección de los autores, inmejorablemente ilustrado por la larga batalla legal que mantienen sus herederos ante los tribunales.

Con carácter previo conviene considerar algunos aspectos históricos sobre la regulación legal de la autoría que permitan entender mejor el contexto del caso, sin entrar en detalles innecesarios. En la antigüedad, la obra es considerada como una creación humana cargada de valores espirituales y personales, pero no una fuente de beneficios económicos (Baylos 179). El autor se siente suficientemente recompensado por su fama y no está bien vista la reclamación para sí de ningún tipo de retribución económica: se trata de un don de Dios, por lo que la obra pertenece a la comunidad y forma parte de su acervo cultural. La oralidad deja paso a su fijación por escrito y el único medio reproductor de la obra es la copia manual (Baylos 182). Los manuscritos son custodiados con dedicación durante el medievo, por lo que el objeto físico se convierte en lo verdaderamente relevante y su explotación permanece alejada del creador intelectual. Los orígenes del derecho de autor en su faceta económica aparecen con la invención de la imprenta a mediados del siglo XV. La difusión de múltiples copias produce un comercio en torno al nuevo negocio para editores, impresores, libreros y poderes públicos que da lugar al nacimiento de los llamados privilegios de imprenta: el derecho de explotación de la obra de manera exclusiva y durante un tiempo determinado. Sin embargo, estas facultades continúan manteniéndose desvinculadas de la figura del autor, el verdadero protagonista

intelectual de la obra. La llegada de la Ilustración del siglo XVIII da lugar a un cambio de modelo y el inicio de un vacilante camino hacia el reconocimiento del derecho a favor de los autores, hasta llegar al concepto de propiedad intelectual que hoy en día todos conocemos. Sin ánimo de exhaustividad, entre esa legislación se encuentra la *Real Orden de Carlos III* de 20 de octubre de 1764, que reconoce como novedad el derecho a la propiedad literaria, considerando que ésta no se extingue con la muerte, sino que pasa a sus herederos de manera indefinida (Marco Molina 125). Le siguen otras como: la *Novísima Recopilación de las Leyes de España* de 1805 en su Libro octavo, Título XVI «De los libros y sus impresiones, licencias y otros requisitos para su introducción y cursos»; el Decreto del 10 de junio de 1813, promulgado por las Cortés de Cádiz y relativo a las *Reglas para conservar a los escritores la propiedad de sus obras*; la llamada *Ley Calatrava* de 5 de agosto de 1823, y el Real Decreto de 4 de enero de 1834 relativo al *Reglamento de Imprentas*. La numerosa regulación muestra el candente debate y el interés por el tema.

La *Ley de Propiedad Literaria* de 10 de junio de 1847 es la primera ley especial que se ocupa de la propiedad intelectual en España con carácter sistemático, tratándose de una regulación moderna pese a sus carencias. Su objetivo es sustituir el antiguo sistema de privilegios de imprenta y, aunque no lo consigue del todo, esta hace una menciona expresa a la propiedad del autor frente a la de editores e impresores. Otro asunto interesante en la ley es la exigencia legal para el autor de depositar su obra ante la autoridad administrativa competente como garantía y para el disfrute de los beneficios: «Ningún autor gozará de los beneficios de esta ley si no probase haber depositado un ejemplar de la obra que publique en la Biblioteca Nacional, y otro en el Ministerio de Instrucción pública, ante de anunciarse su venta» (Ministerio de Comercio art. 13). En cuanto a los derechos que corresponden al autor, la ley supone un importante avance: aunque subsista el carácter temporalmente limitado del disfrute, se produce una ampliación considerable del plazo, de los diez años establecidos por la legislación anterior, a toda la vida del autor y cincuenta años más en el caso de los derechos de reproducción, o veinticinco años tras la muerte para los derechos de representación escénica. Pese los intentos de intelectuales como el poeta Gaspar Núñez de Arce y el político Emilio Castelar que elevan al Congreso una Proposición de Ley con el fin de convertir el derecho de los autores en perpetuo, las presiones del gobierno incorporan un plazo de duración más largo en la *Ley de Propiedad Intelectual* de 10 de enero de 1879: «La propiedad intelectual corresponde a los autores durante su vida, y se transmite a sus herederos testamentarios o legatarios por el término de ochenta años» (Ministerio de Fomento art. 6). Esta ley, vigente durante casi un siglo, asienta el derecho de que las obras literarias, artísticas o científicas corresponden fundamentalmente a su autor, sin perjuicio de otros sujetos a quienes se lo atribuya la ley. Esta

independencia se logra tras la separación de la creación intelectual del soporte material: «La enajenación de una obra de arte, salvo pacto en contrario, no lleva consigo la enajenación del derecho de reproducción, ni del de exposición pública de la misma obra, los cuales permanecen reservados al autor o a su derechohabiente» (art. 9). Adicionalmente, en línea con las conclusiones del *Congreso Internacional Literario de Paris* de 1878 generador del cambio de la ley, se reconocen intereses no patrimoniales como el derecho de paternidad, de integridad de la obra y de arrepentimiento. De igual modo, esta ley instaura el Registro de la Propiedad Intelectual y establece su inscripción con carácter obligatorio, lo que tiene interesantes consecuencias jurídicas.

La vida de José Zorrilla transcurre dentro de este contexto legal en el que se está forjando el moderno derecho de autor, situación que se refleja dentro y fuera de su obra y que produce un interesante juego entre autor, editores y herederos que nos lleva a recorrer brevemente algunos sucesos de la biografía del escritor, basándonos en su obra *Recuerdos del tiempo viejo* de 1880, las memorias que comenzó a publicar a partir de octubre de 1879 en los *Lunes del Imparcial* y que luego recogió en tres volúmenes para solventar su enquistada situación económica. Sin perjuicio de su visión parcial de los hechos, mezclada con la ficción literaria, no deja de ser un documento de vital importancia para entender la relación de Zorrilla con sus editores y la consideración que como autor tenía de sí mismo. En el siglo XIX la producción intelectual no se encuentra sujeta al mecenazgo de la corte o de la iglesia, sino insertada en el ambiente más liberal propio de las primeras décadas del siglo. Los autores tenían dificultades para editar sus obras y para vivir de la escritura, pues en muchos casos dependían de la suerte y de las relaciones personales con los editores (Martínez Martín 13-16). Paralelamente, el mercado literario se construye sobre la base de inestables relaciones contractuales entre autores e impresores-editores. La introducción y la aplicación de las nuevas corrientes sobre los derechos de autor resultan muy complejas en este contexto. Los contratos de edición solían contener condiciones poco ventajosas para los escritores que cedían sus derechos de propiedad sobre la obra por poco dinero y que, en caso de éxito, multiplicaban los beneficios de editores o impresores. También eran frecuentes los anticipos a los autores, como sucedió en la relación de Zorrilla con su editor Manuel Delgado, quien hipotecó así sus producciones (Martínez Martín 21). El propio Zorrilla lo expresa así en su autobiografía:

> El editor Delgado me compraba mis versos coleccionados en tomos, después de haber sido publicados en *El Español* y en otros periódicos; pero terminada la guerra carlista con el convenio de Vergara, emigró mi padre a Francia y era forzoso procurarle recursos. Acudí a mi editor D. Manuel Delgado, quien á vueltas de larguísimas e inútiles conversaciones no me dejaba salir de su casa sin darme lo que le pedía; es decir, jamás me lo dio en su casa, sino que me lo envió siempre a la mía a la mañana siguiente del día en que se lo

> pedí: parecía que necesitaba algunas horas para despedirse del dinero [...]. Como quiera que fuere, comenzó a pasarme una mensualidad, de la cual enviaba parte a mi padre; pero era preciso trabajar mucho; [...], continué produciendo tantas líneas diarias cuantos reales necesitaba, sin tiempo de pensar ni de corregir las banalidades que en ellas decía. (*Recuerdos I* 54-55)

El texto cita a Manuel Delgado, editor de los años treinta y cuarenta vinculado a los autores más conocidos del momento, como Larra, Hartzenbusch y Espronceda. Se especializó en obras dramáticas y a su muerte era el editor teatral más importante, siendo Zorrilla una fuente relevante de sus ingresos. La venta del *Don Juan Tenorio* se produce el 18 de marzo de 1844 y sus condiciones son conocidas gracias a una publicación en el diario *El Globo* del 2 de noviembre de 1915, que menciona el contenido del testimonio del notario: la propiedad absoluta y para siempre por 4.200 reales, para todos los teatros de España y ultramar, con excepción de los de Madrid (Alonso Cortés 411). Esta venta, aparentemente sin importancia por lo habitual de la situación, se convierte en el germen de un largo contencioso por los derechos de autor que inician sus herederos y dura hasta bien entrado el siglo XX. Tras la muerte de su editor y a la vuelta de México, Zorrilla continúa el negocio editorial con su hijo Manuel Pedro Delgado. La correspondencia mantenida entre ellos evidencia las relaciones de amistad, fidelidad e interés entre autor y editor en la época. En una de sus cartas Zorrilla se refiere al *Don Juan Tenorio* y dice:

> Hace treinta y seis años que produce 50.000 a 60.000 reales anuales a los editores que la poseen legalmente, sin que su autor perciba un real, ni tenga derecho a percibir de esos 90.000 duros; y que habiéndolo yo escrito tres años antes de la promulgación de la ley de propiedad literaria y no teniendo ésta efectos retroactivos, no otorgando a las obras del ingenio la protección de la lesión enorme, este capital mantiene todos los teatros y todos los cómicos de España y América la primera quincena de noviembre. (*apud* Cervera 169)

En el mismo sentido se pronuncia en su autobiografía:

> En lugar de intentar acción alguna retroactiva alguna contra mis editores, poseedores legales de la propiedad de mi Don Juan en época en que aún no existía a ley de propiedad literaria, en vez de dirigirme contra ellos, [...] me dirigí Francamente al gobierno: «Mi Don Juan produce un puñado de miles de duros anuales a sus editores, y mantengo con él en la primera quincena de noviembre a todas las compañías de verso en España». (*Recuerdos I* 167-168)

El negocio editorial en España parece desenvolverse dentro del ámbito familiar, sin una configuración empresarial ni excesivos beneficios. En paralelo, el autor

se encuentra empobrecido e indefenso al estar sujeto a volátiles relaciones personales. La mencionada correspondencia da muestras de la injusta situación y de los inútiles intentos de Zorrilla en busca de una solución. Por un lado, recurriendo al mundo jurídico, insiste en su derecho de refundición y de colección, que supuso una fallida conversión del *Don Juan Tenorio* en una zarzuela y una recopilación que no pasó del primer tomo. Por otro, termina solicitando una pensión del estado, trayendo ecos del antiguo mecenazgo. La desprotección de los escritores se muestra con claridad en la sentencia de casación del Tribunal Supremo que pone fin al pleito: «siempre los autores vivieron pobres y murieron, en su inmensa mayoría, de esta misma manera, siendo verdaderamente raro los escritores famosos que no padecieron miseria, pues sólo lograban la inmortalidad de su nombre» (Molina Candelero 327). Sin embargo, existían mejores alternativas legales que Zorrilla no supo aprovechar y que discuten ante los tribunales sus herederos.

Los hechos jurídicamente relevantes se pueden resumir de la siguiente manera: Manuel Delgado compra las primeras obras en 1844, entre ellas *Don Juan Tenorio* que, a su fallecimiento, pasan a su hijo. Zorrilla deja como heredera en su testamento a su esposa Doña Juana Pacheco y a la muerte de la misma, a su sobrina política, Doña Blanca Arimón Pacheco. En 1933 la sobrina solicita al Ministerio la reversión de las obras hasta entonces en poder de los herederos del editor. El registro resuelve a su favor dictando las órdenes de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública de 14 y 20 de enero de 1933, por las que se anotan en el Registro General de la Propiedad Intelectual varias obras de José Zorrilla a su favor. Entre ellas se encuentra el *Don Juan Tenorio*, su obra más representada y que seguía generando el mayor beneficio económico. Los efectos de esta inscripción a favor de la heredera de Zorrilla se encuentran en la hemeroteca del periódico ABC de la época. El diario *Ahora* ofrece una entrevista a sus lectores, con fecha 6 de noviembre de 1934, en la que la sobrina del escritor confirma el cobro de treinta y tres mil pesetas anuales correspondiente a los derechos de autor, como consecuencia de la mencionada resolución administrativa (Carnes 18). En la citada publicación califica a los herederos de Delgado como «enemigos feroces», puesto que contra esta decisión recurren María Victoria Delgado Bueno, heredera de Manuel Pedro Delgado, y otros, acumulando seis recursos ante la Sala de lo Contencioso-administrativo del Tribunal Supremo. Sin embargo, por sentencia del 29 de enero de 1936, la Sala desestima los recursos presentados, declarándose incompetente por tratarse de un pleito civil y no de carácter administrativo. No contenta con la resolución, Dña. María Victoria Delgado Bueno no duda en recurrir y presenta su demanda, ahora sí, ante la jurisdicción civil en juicio de mayor cuantía ante del Juzgado de Primera Instancia número tres de Madrid, el 15 de diciembre de 1940. La petición solicita la nulidad de las anotaciones

de reversión de la propiedad intelectual llevadas a cabo por la sobrina. El juez declara que no ha lugar a la demanda por sentencia del 6 de junio de 1942 y, de nuevo, la descontenta heredera de los editores apela ante una instancia superior, la Sala Primera de lo Civil de la Audiencia de Madrid, que vuelve a desestimar la demanda con fecha 4 de enero de 1944. Doña María Victoria decide entonces agotar todas las posibilidades ofrecidas por la jurisdicción y acude en casación por infracción de Ley a la Sala Primera del Tribunal Supremo. Un artículo en el periódico ABC del 29 de enero de 1946 nos pone en la pista de la próxima resolución que tendrá lugar el 12 de febrero del mismo año (Tercero 26). El tribunal confirma las resoluciones previas, manteniendo los derechos de la heredera de Zorrilla y dando término a este viaje jurídico-literario.

Cerraremos la intervención con unas ligeras consideraciones jurídicas de la sentencia final del caso, que permiten entender mejor cómo se articula la relación entre literatura y derecho. Una primera de carácter registral y que da lugar al origen inmediato del pleito: la petición presentada ante el Registro de la Propiedad Intelectual de la heredera de Zorrilla, quien solicita que retraigan a su favor los derechos de propiedad de las obras una vez que termina el derecho de la familia del editor, transcurridos veinticinco años de la muerte del autor (Ministerio de Fomento Ley art. 6). Esta inscripción registral es necesaria para gozar de los derechos y beneficio que proporciona la ley a los autores. Una segunda consideración es relativa a la creación de las entidades de gestión colectiva, como la Sociedad de Autores Españoles (SAE) en 1899 (Sánchez García 1009) que, tal y como se menciona en el fallo, es: «una entidad que tuviera a su cargo la defensa y administración de los autores intelectuales» capaz de «encauzar el problema de hacer respetar sus derechos» (326). La tercera se refiere al plazo de extensión del derecho de autor: si el Tenorio fue vendido por Zorrilla a Manuel Delgado en 1844, la legislación aplicable no sería la de 1847 sino la de ley de imprenta de 1837 y su reglamento de ejecución de 1834. Este último señala que los autores de obras originales gozarán de la propiedad de sus obras durante toda su vida, siendo transmisible a sus herederos por espacio de diez años. Posteriormente, la Ley de 1847 extendió el plazo de propiedad literaria respecto a las obras dramáticas a un total de veinticinco años. Además, aquellos que hubieran comprado la obra al autor con anterioridad a la ley, disfrutarían de ésta durante el término fijado, volviendo la propiedad al autor que se beneficiaría por el tiempo restante hasta que pasara al dominio público. Si Zorrilla fallece en 1893, los derechos de Manuel Delgado cesarían en 1903 por lo que la ampliación del disfrute que le otorgan las leyes de Propiedad Intelectual pertenece a los herederos de Zorrilla y no a la familia Delgado. Así lo señala la sentencia, que aplica el derecho a favor del reconocimiento del autor: «La nueva Ley fijaba, marcando de tal suerte una diferencia en favor de los herederos del ingenio creador de la obra sobre el de los que la había adquirido por título

de compra» (Molina Candelero 331). Todo ello: «sin perjudicar los derechos de éstos, que respetaba, pero no extendía» (331). La cuarta observación se relaciona con el equilibrio temporal considerado por el legislador y acreditado por el juez. Éste permite recompensar el esfuerzo creador del autor y la necesidad de disfrute de la sociedad en su conjunto con su vuelta al dominio público:

> No podía admitirse que (el derecho) se extendiera a ellos (los editores) en forma más provechosa que la que la Ley reconocía a los propios autores para sí, sobrepasando el término fijado para su disfrute, el perjuicio de la colectividad a quien había de beneficiar su transcurso con la declaración de la Ley de que pasaran al dominio público a la expiración de aquel. (Molina Candelero 331)

El litigio analizado muestra las múltiples conexiones que se establecen entre la vida, la literatura y el derecho en una de las obras más representadas de nuestra historia: Zorrilla se convierte en el mejor caso práctico que ilustra la formación del moderno derecho de autor. La historia jurídico-literaria de este pleito, que dura casi cien años y que es finalmente resuelta a favor de la heredera del escritor, evidencia la extraordinaria aportación que la literatura ofrece al derecho y que éste no se le reconoce con igual generosidad.

OBRAS CITADAS

Alonso Cortés, Narciso. *Zorrilla, su vida y sus obras.* Valladolid, Librería Santarén, 1916.

Baylos Corroza, Hermenegildo. *Tratado de derecho industrial: propiedad industrial, propiedad intelectual, derecho de la competencia económica, disciplina de la competencia desleal.* Madrid, Civitas, 2009.

Bloom, Harold. *Anatomía de la Influencia. La Literatura como modo de vida.* Madrid, Taurus, 2011.

Calvo González, José «Derecho y literatura, ad Usum Scholaris Juventutis (con relato implícito)». *Sequência*, 66, 2013, pp. 15-45.

Carnes, Luisa. «Una sobrina de don José Zorrilla, heredera de sus derechos, cobra anualmente por los Tenorios treinta y tres mil pesetas». *Memoria de Madrid: AHORA diario Gráfico del 6 de noviembre de 1934*, n. 1205. <http://www.memoriademadrid.es.

Celemín Santos, Víctor. *El derecho en la literatura medieval.* Barcelona, Boch, 1996.

Cervera, Francisco. «Zorrilla y sus editores. El Don Juan tenorio caso cumbre de explotación de un drama». *Bibliografía Hispánica,* 1944), pp. 147-190.

Fernández Montalvo, Rafael. «Una visión jurídica de El Quijote». *Foro Nueva Época*, 19, n. 2, 2016, pp. 13-30.

García Cuadrado, Amparo «Aproximación a los criterios legales en materia de imprenta durante la edad moderna en España». *Revista general de información y documentación* vol. 6, n. 2, 1996, pp. 125-190.

Marco Molina, Juana «Bases históricas y filosóficas y precedentes legislativos del derecho de autor». *Anuario de derecho civil* vol. 47, n. 1, 1994, pp. 121-208.

Martínez Martín, Jesús A. «El mercado editorial y los autores. El editor Delgado y los contratos de edición». *Escribir en España entre 1840 y 1876*, coord. de Marie-Linda Ortega Madrid, Visor, 2002, pp. 13-34.

Ministerio de Fomento, *Ley de 10 de enero de 1879 de Propiedad Intelectual.* Gaceta de Madrid, n. 250, 1880, pp. 763-766.

Ministro de Comercio, Instrucción y Obras públicas, *Ley sobre la Propiedad Literaria de 10 de junio de 1847.* Studylib.es. https://studylib.es/

Molina Candelero, José, «Sentencia en casación por infracción de Ley a la Sala Primera del Tribunal Supremo de fecha 2 de febrero de 1946». *Jurisprudencia Civil. Colección legislativa de España*, enero a marzo 1946, pp. 321-333.

Posner, Richard Allen. *Law and Literature. A misunderstood relation.* Cambridge, Harvard University Press, 1988.

Sánchez García, Raquel. «La Propiedad Intelectual en la España contemporánea 1847-1936». *Hispania*, vol. 62, n. 212, 2002, pp. 993-1020.

Tercero, Manuel. «Los Tribunales. Don Juan Tenorio en Litigio». *ABC Diario martes 29 de enero de 1946*, p. 28. http://hemeroteca.abc.es.

Zorrilla, José. *Recuerdos del Tiempo Viejo I.* Barcelona, Imprenta de los sucesores de Ramírez, 1880.

---. *Recuerdos del Tiempo Viejo II.* Madrid, Tipografía Gutenberg, 1882.

Una aproximación a *La puchera* de Pereda y *Las ciegas hormigas* de Ramiro Pinilla

Leticia Fernández Santiago
Universidad de Salamanca

Una primera aproximación a *La puchera* no puede desdeñar la importancia que a esta ha atribuido la crítica. Nos encontramos ante la gran primera novela en la que Pereda olvida su faceta más idílica en lo que respecta a la pintura de los personajes y deja entrever una actitud crítica y una representación más cruda y menos idealizadora del medio rural y costero que representa la aldea de Robleces. En este sentido, González Herrán señala que:

> Para la crítica actual lo que singulariza a *La puchera* en el conjunto de la obra del autor es el hecho de que en ella aparece por vez primera una visión de la vida rural que no es predominantemente idílica; para decirlo con palabras de quien definió la obra perediana como novela de idilio, el idilio montañés aparecerá ahora con profundidades y negruras que la obra anterior de Pereda apenas permitía sospechar siquiera, si prescindimos de algunas de sus lejanas *Escenas*. (*La obra de Pereda* 336)

Sobre estas negruras podemos insistir especialmente no solo en la recreación del modo de vida desventurado de los marineros y aldeanos que incasablemente buscan el sustento en sus faenas, sino que también se produce una alteración en la naturaleza de los personajes arquetípicos peredianos. Recordemos que Pereda deconstruye, en un primer momento, la figura patriarcal del Mayorazgo, personaje carente de personalidad, frágil e incapaz de sostener y ejercer su autoridad en la aldea y que se verá sometido, en última instancia, a la ayuda del jándalo, representado en la figura del Berrugo, que comprará su casa y asumirá las funciones de autoridad en la aldea. También podemos advertir una crítica y una deconstrucción que roza lo caricaturesco, como han señalado los estudios de Bonet (118-136), en la figura del sobrino seminarista de la Galusa, criada y ex manceba del Berrugo. El personaje de Marcones o «mozón de Lumiacos» se

describe, entre otros, con los siguientes sintagmas: «gordote como un tocino; casi cerrado de barba; saco de iras y rencores; con su manaza velluda; hinchado como una vejiga de hieles; hecho un jabalí por puntos de poco momento» (123). Al mismo tiempo, se contrapone la figura de este al del indiano, que encarna el personaje de Tomás Quicanes. El indiano, personaje tan denostado por el escritor cántabro, parece revertir su naturaleza y aparecer como contrapunto de Marcones, sirviendo, a su vez, como elemento que satiriza aún más al sobrino de la criada. Sirva como ejemplo el diálogo que tiene lugar en la comida de la fiesta de San Roque, donde ha aparecido el indiano y relata sus aventuras en América, aspecto este último que condena ferozmente Marcones:

> —Lo que yo digo y repito —añadió Marcones con voz retumbante y ademán airado— es que los Estados Unidos son un pueblo de herejes y de masones, y que, en buena conciencia católica, no puede tomarse la defensa de él sin incurrir en gravísimo pecado.
> El de Nubloso soltó la carcajada, y don Elías poco menos; Inés estaba disgustadísima, mirando tan pronto al uno como al otro contrincante. Afortunadamente enfrió don Baltasar en aquel momento los ímpetus del pedantón, con una entrada de las suyas.
> —El pecado gordo, zanguangón de los demonios, será el del obispo que te ordene a ti, si piensas oficiar de predicador de esa me manera. ¡Pues dígote que habrá que oírte con paraguas!...
> —Yo acepto la reprensión, señor don Baltasar —respondió Marcones, lívido de ira reconcentrada, de rencor y de despecho comprimidos—, por ser de usted; pero no porque sea justa ni haya venido por los trámites exigidos en buenas reglas de moral. Y ahora, conste que quedo maniatado, pero no vencido.
> —Y ¿no te queda en el morral —preguntóle el Berrugo con una voz y un gesto que eran dos cuchillos— algún latinajo sobrante para acabar de tendernos boca arriba?... ¡Vaya con los sacristanes de Lumiacos, que van a matar moros a hisopadas! (Pereda, *Obras completas VII* 300)

El escritor polanquino, de este modo, prescinde en muchos casos de ese afán embellecedor y además se atreve a enjuiciar aquellos aspectos que en otros momentos admiraba, centrando su atención en la trama novelesca —asegurar la puchera— que constituye el eje necesario para unificar el tono y la intención de autor y que permite, por esta razón, la evolución psicológica de los personajes.

Otro elemento que caracteriza a la novela del montañés será su proximidad al Naturalismo. Pereda agudiza su ingenio descriptivo para recrear el afán por la supervivencia de los campesinos de Robleces e insiste en la realidad social de unos aldeanos que se juegan la vida diariamente por su propia supervivencia. Como subraya González Herrán:

> La puchera explica la recuperación de elementos costumbristas, aunque con un tratamiento próximo a la estética naturalista. Acaso sea este uno de los aspectos más

> interesantes de la novela: para su nueva manera de ver la vida (la lucha por la vida de una pequeña comunidad campesina y marinera). (González Herrán, «José María de Pereda» 447)

Así, tanto la miseria y la pobreza, como, al mismo tiempo, la honestidad y humildad que representan los aldeanos como el Lebrato, el Josco, Quilino, la Pilara e incluso el médico, Don Elías, y su familia contrasta con ese cariz egoísta y mezquino de otros como el Berrugo, la Galusa o Marcones, que simbolizan la vileza y abyección de ese mismo pueblo. Como señala A. Clarke:

> en esta novela eminentemente perediana hay que reconocer que su atributo más llamativo —aunque no se ha reconocido antes— es sencillamente que crea un fondo y un escenario campesinos, de aldea, honesto, tradicional, inocente, para imponer sobre este fondo una visión del mal, la malicia, la maña aldeana que desmiente del todo su propia reputación de novelista hasta aquella fecha. (Clarke 10)

En el caso de *Las ciegas hormigas* de Pinilla se recrea, como en la novela perediana, la crudeza e inclemencia de las condiciones de vida de los aldeanos de Algorta y del estilo de vida rural de la costa vizcaína. Afirma Aramburu que:

> por espacio de largos años me complació ver en *Las ciegas hormigas* la novela vasca por antonomasia, en la medida en que refleja (no sé si mejor, pero sin duda con más intensidad que cualquier otra obra de su tiempo) la combinación fatal de mentalidad obstinada y de destino adverso que ha terminado por prevalecer en la moderna historia de mis paisanos. (en Pinilla 319)

En cualquier caso, la novela del escritor vasco, premio Nadal en 1960, en la que rezuman ecos faulknerianos, destaca por su componente local y regional y que puede, en este aspecto, relacionarse en algunos puntos con la narrativa regionalista de Pereda. Como advierte Ruiz-Ocaña:

> En el caso de Pinilla, toda la crítica ha señalado la «clara resonancia faulkneriana» de su universo narrativo que ha sido admitida por el propio escritor. El condado sureño de Yoknapatawa se transforma, en el caso del vasco, en su propio entorno vital, Guecho, y son ese paisaje y sus gentes el auténtico detonante de toda su actividad escritora. *Las ciegas hormigas* todavía abarca un único episodio local y de alcance particular, pero con los años el escritor vasco fue ampliando su campo de observación a toda la sociedad vasca, hasta trazar en su ya citada trilogía *Verdes valles, colinas rojas* una historia épica de todo el siglo XX en esa región. (251-252)

Otros estudios, como los que ha realizado Beti Saéz, subrayan la influencia barojiana en Pinilla y el componente existencialista como decisivo en la construcción novelesca del bilbaíno:

> La visión del mundo de los dos escritores es parecida en algunos aspectos y como consecuencia de ello surgen personajes y temas que presentan ciertas concomitancias. La libertad como aspiración irrenunciable para el hombre, la desconfianza en las leyes, la rebeldía contra las injusticias sociales, el pesimismo, la idea de la salvación individual a través del esfuerzo y la acción, el sentimiento de que la vida es una continua lucha, etc., son pilares que sustentan la ideología existencial de ambos autores. (35)

Si bien, el componente ideológico dista radicalmente en circunstancias históricas y de pensamiento a las del escritor de Polanco, podemos vislumbrar cierta relación en lo que se refiere al pesimismo social de una civilización en la que ambos mantienen una escasa fe y que no hace sino incrementar la miseria. Esta pobreza se hace patente en la familia de Sabas Jauregui y en la del Lebrato. Aunque es verdad que la tesis de Pereda, que condena la vida cortesana y urbana de la gran metrópolis frente al reducto rural, no tiene un eco fundamental en *La puchera* que, como hemos visto, precisamente destapa la sordidez del mundo rural, sí observamos cómo el panorama circundante de los personajes no es sino una consecuencia inmediata de una realidad mezquina para Pereda y quizá más opresora para Pinilla.

El primer aspecto que consideramos que tendrá cierta similitud en ambas novelas y que puede subrayar la concomitancia entre ambas es el tema principal. En *La puchera* de Pereda lo encontramos ya ejemplificado en el propio título. La tenacidad por asegurarse la puchera, constituye una lucha por la supervivencia y, en cierto modo, por la subsistencia de los propios personajes ante un entorno opresor e injusto y del que naturalmente son deudores.[1] Precisamente, la línea argumental de la novela insiste ya desde las primeras páginas en la pobreza de personajes como el Lebrato y su hijo, que no solo han visto mermar su herencia, sino que necesitan alternar su labor en el mar y en la aldea para poder pagar su deuda e hipoteca al Berrugo:

> Con ser tanto lo que ocupaban al padre y al hijo los trabajos de la ría, esto no era para ellos más que lo accesorio, o «ayuda de costas»; lo principal era la labranza de unas tierras y el cuidado de unos animales. Así andaba en aquella pobre casuca revuelto lo marino con lo campestre: la red con el arado, el remo con el horcón; y en la socarreña adjunta, el aparejo

[1] Llegados a este punto se ha planteado en distintas ocasiones y desde la crítica el naturalismo latente de la novela y que tendría su equivalencia con el lema zoliano de la lucha por la vida. (Estébanez Calderón, 15-51)

> de la barquía sobre la pértiga del carro. Tiempos hubo en que las tierras y el ganado y la casa y cuanto en ella se contenía, fueron de la propiedad del Lebrato, parte de ello por herencia, y el resto adquirido con los doblones venidos de Cochinchina; pero a aquellos tiempos bonancibles y prósperos, sucedieren otros bien adversos; largas y crueles enfermedades que, tras dejar viudo al pobre hombre, le costaron buenos dineros; plagas que arruinaron las cosechas y diezmaron los ganados; el fisco, que no repara cosa mayor en tales desventuras para llevarse, por buenas o por malas, lo mejor de la hacienda del atribulado... y lo que de todo esto se sigue por ley fatal de las desdichas humanas; y Juan Pedro tuvo que acudir al anticipo, y después al préstamo con hipoteca; y como cayó en malas manos para todos estos delicados tejemanejes, de la noche a la mañana se vio convertido, de acomodado propietario, en simple y menesteroso rentero de su prestamista, que aún le ponderaba esta favor, pues derecho tenía para arrojarle de casa y buscar otro colono para sus tierras y ganados. Convenía el Lebrato en ello; y lejos de amilanarse por tan poca cosa, sin perder su buen humor ni verse un frunce de más ni de menos en sus ojillos risoteros, se lanzaba con doble ahínco a sus bregas de pescados, para sacar de ellas el dinero que le costaban la escasa borona que le nutría el demacrado cuerpo, y los míseros trapos en que le envolvía. (Pereda, *Obras completas VII* 69-70)

No solo, como ya hemos mencionado anteriormente, la pobreza y el anhelo de supervivencia tienen eco en el Lebrato y el Josco, sino que también el médico, ante las carencias que vive en su casa, casado con una mujer enferma y con cuatro hijas que mantener, será el primero en verse obligado a pedir ayuda al Berrugo en la construcción de un molino. Tampoco se librará de este cuadro de estrecheces la Galusa que, aun viviendo y aprovechándose del Berrugo, será consciente de su situación y vivirá la tacañería de este viéndose precisamente al final de la novela fuera de la casa y desprovista de cualquier tipo de sustento.

Si enlazamos este eje temático con *Las ciegas hormigas* de Pinilla, encontramos asimismo un argumento que se articula en función de la necesidad, casi autómata, del protagonista, Sabas Jáuregui, de seguir adelante, de trabajar, de sobrevivir. La novela nos presenta la situación de una familia humilde, la de Sabas, formada el matrimonio de este con su mujer Josefa, la abuela, Pedro (el cuñado alcohólico) y su mujer, Berta (obsesionada con ser madre), cuatro hijos (Bruno, que se encuentra haciendo el servicio militar; Cosme, apasionado de la caza y el único ayudante junto con el padre en la economía familiar; Fermín, que posee ciertas limitaciones cognitivas; Ismael, joven adolescente y ojito derecho de Sabas, y Nerea, la única hija y la más pequeña de todos). Tras hundirse un barco inglés que transportaba toneladas de carbón, Sabas se dispone a juntar a los hijos para emprender la tarea de recoger todo el carbón posible para la familia. La recogida deberá llevarse a cabo en una noche de invierno asolada por la tormenta y en la que, casualmente, contarán con la ayuda de Bruno, que se ha escapado esa misma noche del ejército. Una serie de circunstancias

bruscas e imprevisibles atentan contra la empresa que dirige Sabas, obstinado y decidido en su trabajo. No obstante, ni la negativa, en un primer momento de su mujer, ni el chantaje del único provisor de una carreta para el transporte del carbón, ni siquiera la muerte de Fermín despeñándose o la amenaza de los vecinos y de los carabineros con atraparlo cesarán el deseo del protagonista con su cometido, al que Aramburu acertadamente señala como arquetipo del «padre-trabajo» (en Pinilla 315), de ese hombre-hormiga, impasible a todo y empeñado en la propia supervivencia, como bien nos refleja en la parte final de la novela el siguiente fragmento:

> —Pondrías una piedra y también la remontarían. Destrozarías a azadonazos su recinto y siempre quedarían algunas para reanudar la misma vida de esfuerzo, bien aquí o en otro lugar. Siempre siguen adelante. Tropiezan y se levantan. Están preparadas para vencer todo lo que les pongan delante. Son invencibles. Han sido creadas con esa consigna y la cumplen.
> —¿Para qué?
> Y él repitió, volviendo a mí la cabeza, con sorda furia:
> —¿Para qué? ¿Para qué? ¿Quién puede saber para qué han sido creadas así?
> Siguió un silencio prolongado, que él mismo interrumpió cuando volvió a dejar la piedra en el mismo sitio, sobre el hormiguero, y dijo:
> —Creo que hasta les habría gustado seguir luchando. (Pinilla 306)

El personaje de Sabas también entronca con una naturaleza determinista. El «padre-trabajo» impertérrito e indiferente al devenir de las circunstancias que van acaeciendo, terco en su deseo de resistencia, es también heredero de una realidad o entorno que paulatinamente ha ido desfigurando incluso aquellos vestigios o rasgos más humanos. Percibimos, como bien nos recuerda Ruiz-Ocaña, una especie de Sísifo: «el héroe trágico que, como Sísifo, se ha visto condenado en los últimos días a comenzar de nuevo cada vez que veía cómo se derrumbaban uno a uno todos sus planes» (258). Observemos cómo le caracteriza la voz narrativa de Josefa, su mujer:

> Al volver a mi trabajo con la azada, caí en la cuenta de quién era: Sabas Jáuregui, el del caserío de la playa de Algorta, que vivía solo después de haberse quedado sin un familiar. La historia la conocíamos todos: familia de padre, madre y dos hermanos, muy trabajadores todos y con tierras suficientes para demostrar su laboriosidad; murió el hermano de Sabas, y el padre, la madre y él apechugaron con el trabajo; poco después, moría la madre, y los dos hombres salieron adelante como pudieron, preparándose ellos mismos las comidas; cuando murió el padre, Sabas ya estaba dispuesto a soportarlo todo, y aguantó sobre sus espaldas el trabajo que antes dejaba exhaustas a cuatro personas. Y allí vivía, abandonado casi al borde de la playa, realizando cada día las labores completas antes de irse a la cama y

> no oír ya el rascar de la resaca contra las peñas, como antes, cuando vivían todos los suyos y el sueño le concedía una pequeña tregua. (Pinilla 103-104)

La figura del padre también la observamos en el Lebrato de Pereda. Como Sabas, el Lebrato comparte algunos rasgos físicos y psicológicos que pueden sugerir cierta continuidad en ambas figuras. Aramburu también mencionaba la necesidad de Pinilla de plasmar o dibujar la «figura del campesino vasco de antaño» (en Pinilla 314) y también Pereda retoma con el Lebrato el arquetipo de aldeano noble y trabajador montañés que en otras novelas y cuadros costumbristas tantas veces había idealizado. El «padre-trabajo» también es aplicable al Lebrato y esa necesidad, templanza y automatismo en las labores puede verse reflejada en Juan Pedro:

> Porque es de saberse que antes de tener un hijo, primero muchacho animoso y decidido, y después mozo robusto y fuerte, hacía él solo la tarea de los dos; solo se iba en su barquía, y solo se pasaba en la mar la mayor parte de la noche, registrando cuevas con el palo, o calando el aparejo a larga distancia de la costa; solo iba también de día a la dorada, al barbo, o a la lobina grande; y lo mismo le daba quedarse de la barra para dentro, si mordía algo de a cuanto, que salir de la barra para fuera en caso contrario. No tenían cuenta sus zambullidas en la mar, por desborregarse a oscuras entre las rocas; pasaban de seis sus embestidas a la barra, a media vela y a la desesperada, por haberle sorprendido otros tantos temporales afuera; y en ninguno de éstos ni de otros lances parecidos llegó a faltarle la serenidad, ni se marcó en su frente una arruga más de las que de ordinario tenía. (Pereda, *Obras completas VII* 361)

Otros personajes que también merecen nuestra atención y que, a su vez, insinúan otro espacio común entre ambas novelas son los hijos. Los hijos de Sabas Jáuregui representan características muy dispares que solamente tienen en común la obediencia resignada hacia el padre. Forman parte de ese hormiguero o cosmos que gobierna de forma silenciada Sabas. Bruno representa la idea de hombre atractivo, impregnado de una virilidad insana que lo llevará a desertar en el ejército y a ejercer una autoridad indebida con una mujer que supuestamente creía de su propiedad. Cosme, el hijo que trabaja en la fábrica, representa la rebeldía que más se opone al padre, se queja y contribuye con sus descripciones a dibujar la faceta más deshumanizada de Sabas. Fermín, por otro lado, representa al niño-hombre inútil y limitado. Fermín además muere y supone una carga más para su progenitor que tiene que procurar enterrarlo al mismo tiempo que intenta ocultar los sacos de carbón. El último hijo varón, Ismael, es el único que no supone un problema al padre, con el que Sabas se desahoga, al que aconseja y alecciona y, en definitiva, es aquel hijo en el que vislumbramos a un protagonista más padre y humano.

Al hijo del Lebrato, por su parte, no podemos atribuirle todas las características de los hijos de la novela de Pinilla, pero sí observamos ciertos rasgos que pueden acercarse a las de los Jáuregui. La caracterización de Pedro Juan es la siguiente:

> tenía un hijo, llamado Pedro Juan, más conocido por el mote de el Josco, el cual hijo era en estampa y en carácter todo lo contrario de su padre, es decir, medradote, sombrío de faz, corto de genio y seco y áspero de frase. Vivían y trabajaban juntos, y andaban en todo tan unidos, aunque eran entre sí tan diferentes, como la mar y el cielo o la noche y el día. El padre era el espíritu, la inteligencia y la palabra, el hijo, la fuerza, la máquina dócil y segura que rechina a ratos por lo mismo que se mueve, pero que no se para mientras la voluntad inteligente no se lo ordena. (Pereda, *Obras completas VII* 68)

Como ocurre con los hijos de Sabas, también el Josco es un seguidor incondicional del padre que es quien establece el trabajo y guía al pupilo. Sin embargo, a diferencia de los hijos de Sabas, el Josco ni siquiera se plantea su obediencia resignada hacia el padre. Podemos encontrar ciertas similitudes con las limitadas capacidades de Fermín, aunque en el caso de este último parecen resultar mucho más acusadas. La máquina dócil y segura que constituye Pedro Juan también puede ser equiparable a Ismael y finalmente los rasgos físicos del Josco pueden relacionarse con la lozanía de Bruno.

Por último, queremos atender a otro personaje que bien puede mantener cierta correlación en ambas historias. Nos referimos a la figura del usurero que encarnan en las respectivas novelas, el Berrugo y Juanón Lecumberri.

El personaje del Berrugo, plenamente desarrollado en *La puchera*, ya nos advierte de su carácter negativo por constituir un tipo ya satirizado y trabajado por Pereda en las *Escenas Montañesas* en el artículo de «El jándalo» (183), nombre con que se definía en la época a los emigrantes montañeses que con afán de enriquecerse se trasladaban a Andalucía. Del mismo modo, volverá a aparecer en dos artículos de *Tipos y paisajes*: «Un tipo más» (499) en la juventud de Hermenegildo Trapisonda y caricaturizado en Toribio Mazorcas de «Blasones y talegas (385)».

El Berrugo representa a un personaje que sufrirá una evolución notoria a lo largo de la novela. En un primer momento, el usurero muestra su faceta más tacaña, pero aún se encuentra sometido a la Galusa y, en cierto modo, resulta hasta un ser necio y manipulable que bien podría considerarse como un esclavista:

> La verdad es que el tal sujeto hacía todo lo posible por justificar con sus actos sus afirmaciones. Vivía hecho un esclavo de sus haciendas, de sus ganados y hasta de sus sirvientes. Comía poco y de prisa, se levantaba con el sol y se acostaba tarde. Cuando no tenía criados a quienes arrear, cuarterolas de vino que vender, faenas que presidir, cuentas que

> tomar, trabajos, en suma, que reclamaran toda su atención y aun su personal esfuerzo, no sosegaba un instante que tomar, trabajos, en suma, que reclamaran toda su atención y aun su personal esfuerzo, no sosegaba un instante.
> Lo propio sucedía con los préstamos. Nunca tenía disponible más que lo justo para el último que le pedían; y eso registrando mucho los cajones y hasta la pelusa del bolsillo. De manera que solamente amarrando y amarrando esta condición y la otra garantía, y previéndolo y justipreciándolo todo, podía resolverse a hacer el favor que se solicitaba de él. (Pereda, *Obras completas VII* 114)

Sin embargo, a medida que la acción narrativa se desarrolla, el Berrugo ya adquiere mayor autoridad, dando paso a la figura autoritaria de don Baltasar, que se encuentra obstinado en sacar provecho económico de todas las situaciones y que culminará con el desenlace fatal que lo lleve a la muerte tras haberse empeñado nuestro Tasarín el de Megañas en descubrir un tesoro de una cueva que está en la Arcillosa.

Juanón Lecumberri, por su parte, no debería considerarse un usurero como tal, pero sí queda descrito en la novela de Pinilla como un personaje acaudalado, sin problemas económicos que ha ido amasando cierta fortuna aprovechándose de las debilidades de parientes y de los apuros económicos o de medios de subsistencia de sus vecinos. Una primera aproximación al individuo la tenemos en la voz de Ismael:

> Fuerte aún, con el rostro surcado de tantas arrugas que era un milagro que alguien pensara que aquello eran facciones humanas. Risueño, autoritario, sin saberse patriarcal; solamente considerándose padre de los dos bueyes que aún conservaba en la vieja cuadra de su caserío, como residuos de sus pasadas apoteosis de blasfemias y pinchadas irascibles. Cuando murió su padre, le dejó el enorme caserío en que ahora vivía. Dicen que se las arregló para que el viejo no nombrara en su testamento a ninguno de sus otros hijos —tres, y los tres casados y con hijos, a su vez—, y quedar él único heredero de casa y tierras. Jamás logró nadie saber exactamente de qué manejos se valió para excluir a sus parientes. No era un secreto para nadie que la carreta del viejo Juanón Lecumberri era la más antigua, no sólo de Algorta, sino de todos los demás municipios de los alrededores. Su dueño la había mandado construir allá por la última década del pasado siglo, y se la entregaron robusta, excesivamente recia y pesada, propia y exclusivamente para ser arrastrada por bueyes descomunales. La empleó en el acarreo de arena de la playa, con destino a las obras de la zona. Ésa fue la misión de la carreta y ése fue el oficio de Lecumberri que, ciertamente, no necesitaba de él para vivir, ni siquiera para saciar su insondable estómago. (Pinilla 37)

Concluimos este breve repaso de las similitudes y la vigencia temática de la novela, *La puchera* de José María de Pereda y de *Las ciegas hormigas* de Ramiro

Pinilla. El afán por la supervivencia de los personajes de ambas obras, así como la interesante armonización de la dureza de las vidas descritas en sus páginas, junto con el tono realista que se hace eco en una ambientación paisajística que no solo comparte una situación geográfica semejante —zona rural que combina la montaña y la costa cantábrica— sino que perfila una pintura de pobreza y explotación económica que deja entrever un pesimismo latente en ambos autores coincidiendo en dos obras separadas por dos siglos, pero que nos sugieren una línea de continuidad entre la temática trazada en la novela regionalista perediana y las manifestaciones narrativas de la literatura española de mitad del XX. En cualquier caso y, salvando las distancias en cuanto a la técnica y estilo narrativo de los autores, así como en los presupuestos ideológicos de los escritores y unas circunstancias históricas y literarias muy distantes, se observa en las mismas el esbozo de un orden social preestablecido y de una nueva civilización que esquilma la voluntad del pueblo. Al mismo tiempo, ambas novelas representan un legado literario que todavía necesita ser revisado y enriquecido con nuevos estudios y que además en los últimos años parece cobrar un mayor significado y redescubrirse en el panorama actual de la narrativa, donde la vuelta al mundo rural, ya reivindicado en la narrativa costumbrista y regionalista del XIX, se hace eco en nuevas corrientes como el «neorruralismo» abriendo nuevos caminos y actualizando la temática de las novelas aquí comentadas.

OBRAS CITADAS

Beti Sáez, Iñaki. «Las ciegas hormigas de Ramiro Pinilla: un canto a la libertad y al esfuerzo personal». *Cuaderno del Instituto Vasco de Criminología*, n. 4, San Sebastián, 1991, pp. 33-42.

Bonet, Laureano. «La caricatura como deshumanización del personaje novelesco». En *El comentario de textos, 3. La novela realista.* (Coord.) Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1979, pp. 97-142.

Clarke, Anthony H. «Introducción». En José María de Pereda, *La puchera*, (ed.) Anthony H. Clarke, Santander, Tantín, 2001, pp. 7-10.

Estébanez Calderón. «Introducción». En José María de Pereda, *Obras completas VII. La puchera. Nubes de estío,* ed. de Anthony Clarke y José Manuel González Herrán, Santander, Tantín, 1999, pp. 15-51.

González Herrán, José Manuel. *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo.* Santander, Concejalía de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Santander y Ediciones Librería Estvdio, Colección Pronillo, 1983.

---. «José María de Pereda: entre el Costumbrismo y la novela regional». *Historia de la Literatura Española Siglo XIX*, vol. 2, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 436-478.

Pereda, José María. *La puchera* (1889), (ed.) Laureano Bonet, Madrid, Castalia, 1980.

Pereda, José María, Obras *completas I. Escenas montañesas* (1869). *Tipos y paisajes* (1871). (Eds.) Anthony Clarke y José Manuel González Herrán, introducción de Salvador García Castañeda, Santander Tantín, 1989.

---. *Obras completas VII. La puchera* (1899). *Nubes de estío* (1891). (Eds.) Anthony Clarke y José Manuel González Herrán, introducción de Demetrio Estébanez Calderón, Santander, Tantín, 1999.

Pinilla, Ramiro. *Las ciegas hormigas* (1961). (Ed.) Fernando Aramburu, Barcelona, Tusquets, 2010.

Ruiz-Ocaña, Eduardo. «Dos novelas para recordar: Las ciegas hormigas, de Ramiro Pinilla, y El santo y demonio de Víctor Chamorro». *Didáctica. Lengua y Literatura*, n. 18, Madrid, 2006, pp. 249-269.

Verlaine y Rubén Darío

Ricardo de la Fuente Ballesteros
Universidad de Valladolid

Para cualquier aficionado a la obra de Darío la conexión entre el poeta francés y el hispanoamericano les ha de parecer una verdad de Perogrullo, a pesar de opiniones como la de Juan Ramón Jiménez y la cronología de la influencia del francés —él leyó a Verlaine antes que Darío (Gullón 56): es decir, las intertextualidades con Verlaine siempre serían posterior a *Azul…* y la época chilena—, o la del inmarcesible Baroja —llega a decir que ni Gómez Carrillo ni Darío conocieron a Verlaine (Baroja 388). En cualquier caso, lo cierto es que el peso de los estudios de Mapes, Anderson Imbert, Marasso, Torres Bodet y, particularmente, de Ferreres —que pone muchos tópicos en su sitio, a la vez que corrige a Mapes— contextualizan claramente este asunto.

De todas formas, más allá del modelo que puede ser Verlaine para Rubén, los casos obvios de influencia como «El Reino Interior» y «Crimen Amoris» (Marasso, Mapes, De Chasca, Fiber, García Morales), y del aire de familia de muchas composiciones —algo que puede ser debido también a todo ese complejo magma que configura el estilo de una época—, lo cierto es la constante nominación del poeta de *Sagesse* en la poesía y la prosa del nicaragüense particularmente a partir de *Prosas profanas* . Textos como «Responso a Verlaine», citas en lugares tan significativos como el prólogo a *Prosas profanas*: «¡Dante! ¡Hugo…! (¡en mi interior: ¡Verlaine…!)» (Darío, *Yo soy aquel* 404). O lo que dice en *Historia de mis libros* donde afirma su aceptación del arte poética verlaineana en un texto como «Era un aire suave». O lo que leemos el en poema inicial de *Cantos de Vida y Esperanza*:

> y muy siglo diez y ocho, y antiguo
> y muy moderno, audaz, cosmopolita;
> con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
> y una sed de ilusiones infinitas. (Darío, *Yo soy aquel* 504)

En cualquier caso, mucho del impresionismo de Verlaine, de la pintura de lo efímero, la mezcla de sentimiento y sensación, la interconexión entre las cosas y el alma, y la musicalidad inherente a los sentimientos, pues la sensación se impone a la razón y se interconecta con la afectividad, se encuentra en Rubén. Y se pueden conectar algunas de las ideas sobre la poesía del francés con las que Darío profesa, más allá del parnasianismo que ambos comparten en su primera etapa. Leamos ahora algunos asertos de Verlaine que configuran una de sus poéticas, en *Bonheur* (1891): «L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même» (Verlaine, *Oeuvres complètes* 683). Más adelante:

> Des sentiments enfin naturels et réels [...]
> L'art tout d'abord doit être et paraître sincere
> Et clair, absolument [...]
> L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même (Verlaine, *Oeuvres complètes* 683)

Y, finalmente, la fundamentación de la poesía en la sinceridad:

> Mais l'equilibre, mais la vision artiste,
> Sûre et sincêre et qui persiste et qui résiste
> À la argumentateur plat comme au songe-creux (Verlaine, *Oeuvres complètes* 677)

Si ahora echamos un vistazo a la obra de Rubén nos encontraremos con las «Palabras liminares» de sus *Prosas profanas* su «literatura es *mía* en mí« (Darío, *Yo soy aquel* 403),[1] una poesía a la que la crítica (representada por las «ocas») no puede oponer más que sus escandalosas admoniciones:

> La gritería de trecientas ocas no te impedirá, silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para escucharte cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior. ¡Oh pueblo de desnudas ninfas, de rosadas reinas, de amorosas diosas! (Darío, *Yo soy aquel* 404).[2]

En *Cantos*... «Si hay un alma sincera ésa es la mía». Y para volver a las palabras liminares:

[1] «Yo no tengo literatura «mía» —como lo ha manifestado una magistral autoridad—, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner a Augusta Holmés, su discípula, dijo un día: «lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí». Gran decir». (Darío, *Yo soy aquel* 403).

[2] La misma idea aparece cuando se ocupa de *Prosas profanas* en *Historia de mis libros*: «Luego profesé el desdén de la crítica de gallina ciega, de la gritería de las ocas, y aticé el fuego de estímulo para el trabajo, para la creación» (Darío, *Obras Completas*. Vol. I. 1950: 207).

> ¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo?
> Como cada palabra tiene una alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces. (Darío, *Yo soy aquel* 404)

Pero hay dos grandes textos conectados con la muerte del poeta francés, en los que me voy a centrar ahora: «Responso» y el retrato publicado en *Los raros*.

El «Responso», sin embargo, no es un rezo fúnebre de tristeza, sino una especie de fiesta pagana, una mirada a la muerte de forma hermosa, al margen del sentido cristiano y con ribetes de reencarnación. Al final, lo carnal y lo espiritual, representado en la figura misma de Verlaine, se concilian y el triunfo final del sátiro une en sí lo pagano y lo cristiano, recibiendo Verlaine el perdón y la misericordia divina. El «Responso» se publicó en la revista porteña *Argentina* (dirigida por Alberto Ghiraldo) el 15 de enero de 1896, una semana después de la muerte de Paul Verlaine. Como señala el propio Darío:

> El *Responso a Verlaine* prueba mi admiración y fervor cordial por el *pauvre Lelián*, a quien conocí en París, en días de su triste y entristecedora bohemia, y hago ver las dos faces de su alma pánica: la que da a la carne y la que da al espíritu; la que da a las leyes de la humana naturaleza y la que da a Dios y a los misterios católicos, paralelamente. (Darío, *Obras completas,* vol.1: 211)

Por su parte, el artículo de *Los raros* sobre Verlaine apareció por vez primera el 10 de enero de 1896 como «Paul Verlaine» en *La Nación*. Años después, el 22 de junio de 1911, publicó en la misma revista «La glorificación de Paul Verlaine (Para *La Nación*)». En la primera edición, el título de este capítulo es «*Pauvre Lelian*», en alusión al nombre —anagrama— que el propio Paul Verlaine se había dado a sí mismo en *Los poetas malditos* en donde dice que «Este Maldito sí que ha tenido el más melancólico de los destinos, y esta dulce expresión puede, en definitiva, caracterizar las desventuras de su existencia, hijas del candor de su carácter y de su irremediable debilidad de corazón» (Verlaine, *Los poetas malditos* 40). En 1905 únicamente aparece el nombre después de un retrato del poeta como título del capítulo: «Paul Verlaine». En la primera edición, además, aparece la fecha de la muerte del poeta: «El 10 de enero de 1896» (Darío, *Los raros* 23).

El retrato sigue de cerca la figuración del «Responso», si bien se ha enfatizado una cierta ambigüedad asociada a Verlaine por aquellos interesados en la salida del armario del nicaragüense. Estoy hablando en particular de los trabajos de Molloy («Ser/Decir»), Montero o el de Morán que, precisamente, en su título comienza con ese verso alusivo al francés y que habla de los «peligrosos itinerarios del deseo de Rubén Darío» (481). Así, Montero («Modernismo y *degeneración*») malinterpreta el primer párrafo del artículo, como si se refiriese

a Rimbaud y todo el asunto de esa relación, asociando la referencia a Saturno a este asunto, cuando de lo que se trata es, simplemente, de la vejez y de la cojera de Verlaine. Veamos la cita:

> Y al fin vas a descansar; y al fin has dejado de arrastrar tu pierna lamentable y anquilótica, y tu existencia extraña llena de dolor y de ensueños, ¡oh pobre viejo divino! Ya no padeces el mal de la vida, complicado en ti con la maligna influencia de Saturno. (Darío, *Los raros* 15)

Lo que el nicaragüense hace no es otra cosa que pasar de puntillas sobre este asunto:

> En la vida de Verlaine hay una nebulosa leyenda que ha hecho crecer una verde pradera en que ha pastado a su placer el *pan-muflisme*. No me detendré en tales miserias. En estas líneas escritas al vuelo, y en el momento de la impresión causada por su muerte, no puedo ser tan extenso como quisiera. (Darío, *Los raros* 50)

La atracción de nuestro poeta por la enfermedad de la decadencia es algo notorio, con la patologización de autores como Verlaine, al que presenta como leproso, reumático, alcohólico,...; o Richepin, loco y epiléptico; etc. Rubén podía haber realizado tan sólo un juicio crítico literario, pero, en vez de eso, dibujó con morosidad el retrato psicológico, complaciéndose y recreándose en las llagas de estos modernos enfermos, que si lo están es como manera de diferenciarse de sus contemporáneos que no sienten como ellos los efectos de la crisis del fin de siglo. Frente a los valores burgueses, y entre todos, y por encima de los demás, la salud y el dinero, ellos se definían a la manera de Verlaine, «sin blanca», bohemios y esclavos de una patología más cercana a un don divino que a una dolencia incurable.[3] *Los raros* está lleno de ejemplos de la identificación entre el genio y el loco: así sucede con L'Isle Adam o Ibsen. El

[3] El retrato que hace Gómez Carrillo de Verlaine incide en los mismos aspectos, consúltese el retrato primeramente editado en *Esquisses*, más tarde en *Sensaciones de arte*, *Almas y cerebros* y *Hombres y superhombres* con un artículo de título tan expresivo como «El alma lamentable de Verlaine». No vamos a entrar en ello, pero hay otro artículo de Darío en el que trata sobre Verlaine y que fue replicado por el guatemalteco. Esta polémica, que tiene su origen en los desencuentros entre los dos escritores, se ha encargado de analizarla Juan Manuel González Martel. Básicamente, Rubén Darío publica en *La Nación*, en el mes de octubre de 1907, un artículo titulado «La vida de Verlaine. Realidad y leyenda» en el que se apunta a las tesis del libro de Edmond Lepelletier que suavizan los temas más escabrosos de la vida del francés. Por su parte, Gómez Carrillo publica un artículo en contestación al nicaragüense y al crítico francés titulado «La leyenda de Verlaine», publicado pocos días después en *El Liberal* de Madrid, donde mantiene la integridad de Verlaine como artista y como hombre, rompiendo con los melindres del biógrafo y de Rubén.

retrato de Verlaine se construye en un plano antitético, entre el mundo de la poesía, del ideal y el propio de la miseria humana:

> Verlaine fue un hijo desdichado de Adán, en el que la herencia paterna apareció con más fuerza que en los demás. De los tres Enemigos, quien menos mal le hizo fue el Mundo. El Demonio le atacaba; se defendía de él, como podía, con el escudo de la plegaria. La Carne sí, fue invencible e implacable. Raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del Sexo. Su cuerpo era la lira del pecado. Era un eterno prisionero del deseo. (Darío, *Los raros* 48)

El texto, como otros muchos de la colección, es una necrológica que da cuenta de la vida y de la obra del poeta. Desde el principio, la imagen que se da de él es la del frecuentador de hospitales, asociado con una figura de prestigio, pero que también puede connotar el homoerotismo, «¡Oh lírico Sócrates de un tiempo imposible!»,[4] y comienza a desarrollar la imagen de un Verlaine «leproso» que toma de Byvanck y Bloy —así es el título del último capítulo dedicado a Verlaine en su libro *Un brelan d'excommuniés*—. Imagen asociada al dolor, no sólo en el cuerpo, sino en el alma —«llena de cicatrices y de horribles heridas incurables» (Darío, *Los raros* 46)—. Este estigma del dolor, de la infelicidad, que provoca en el cronista un «doloroso cariño» junto a la «admiración» por el «maestro» es un retrato que se extiende a otros muchos de los personajes que aparecen en el libro. Es el caso de Villiers, Lautréamont, Poe, Ibsen, ejemplos de la literatura portuguesa y Martí. El artista es un ser incomprendido, cuya sagrada misión es llevada a cabo a través del sufrimiento ante una sociedad que no sabe apreciar ni corresponder al genio. Así, Darío cuando habla de Villiers le llama «crucificado del arte» (Darío, *Los raros* 56), algo que pudo leer en los Goncourt que hablan de Heine como un «crucificado psíquico»[5] por su trabajo

[4] Efectivamente, en la época en que vive Darío ser Sócrates en cualquier sentido es imposible, dada esa sociedad que va a impedir que un *erastes* tenga su *eromenos*, de ahí también lo que dice sobre Wilde en *Peregrinaciones*, que la «Grecia antigua no es la Gran Bretaña moderna» (Darío, *Peregrinaciones* 123). El modelo griego de relación tuvo un gran predicamento en la Inglaterra victoriana, como muestran los estudios de Eve Kosofsky Sedwick y Linda Dowling, con personajes impulsores de gran calado como Walter Pater y John Addibtong Symonds. Para sus repercusiones en el pensamiento hispanoamericano véase el trabajo de Carla Giaudrone. *La degeneración del 900: Modelos estético-sexuales de la cultura en el Uruguay del novecientos*. En este trabajo se da cuenta de las estrategias de Rodó frente a las connotaciones eróticas del texto. Estos temas de género ya habían sido tratados por Silvia Molloy y Óscar Montero sobre las elusiones y ansiedades de elementos homosexuales en textos de fin de siglo.

[5] «Pour les délicatesses, les mélancolies exquises d'une oeuvre, les faintaisies rares et délicieuses sur la corde vibrante de l'âme et du coeur, faut-il un coin maladif dans l'artiste? Faut-il être comme Henri Heine le Christ de son oeuvre, un peu crucifié physique?» (Goncourt 109). Para la tópica finisecular sobre el héroe crístico véase la obra de Hinterhäuser *Fin de siglo. Figuras y mitos*.

obsesivo que hace de él un enfermo, un desgraciado —algo que le leyó con seguridad en Esquisses de Gómez Carrillo, a quien cita—.

Precisamente, por medio del guatemalteco, el nicaragüense conoció en París a Verlaine,[6] según confiesa, y aprovecha una semblanza de aquél para ver en el alcohólico poeta el «vicio» y la «bondad», como elementos definidores de su carácter, en lucha constante contra los enemigos del mundo y testimonio de su claudicación ante la Carne:

> De los tres Enemigos, quien menos mal le hizo fue el Mundo. El Demonio le atacaba —se defendía de él, como podía, con el escudo de la plegaria. La Carne sí, fue invencible e implacable. Raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del Sexo. Su cuerpo era la lira del pecado. Era un eterno prisionero del deseo. (Darío, *Los raros* 48)

A pesar de la lujuria de Verlaine, en el artículo se espesa el ambiente cristiano hasta terminar en una oración, mostrando los sufrimientos del escritor, más que por su enfermedad física por la febril experiencia de la lectura de sus versos.

Otra de las líneas que desarrolla el retrato y que le conecta con el «Responso» es la identificación de Verlaine con un sátiro. Dice en *Los raros*:

> Al andar, hubiera podido buscarse en su huella, lo hendido del pie. Se extraña uno no ver sobre su frente los dos cuernecillos, puesto que en sus ojos podían verse aún pasar las visiones de las blancas ninfas, y en sus labios, antiguos conocidos de la flauta, solía aparecer el rictus del egipán. (Darío, *Los raros* 48)

Y más adelante:

> mitad cornudo flautista de la selva, violador de hamadriades, mitad asceta del Señor, eremita que, extático, canta sus salmos. El cuerpo velloso sufre la tiranía de la sangre, la voluntad imperiosa de los nervios, la llama de la primavera, la afrodisia de la libre y fecunda montaña; el espíritu se consagra a la alabanza del Padre, del Hijo, del Santo Espíritu, y sobre todo, de la maternal y casta Virgen. (Darío, *Los raros* 49)

[6] En una crónica de *La Nación* cuenta Darío su encuentro por vez primera (1893) con Verlaine: «Desde luego, mi conocimiento del gran Fauno no fué en el François I, ni en otros cafés que se citan siempre que se habla de Verlaine, adonde me llevaron a presentarme a Morré du Plessis y Alejandro Sawa, sino en el D'Harcourt. Mucha gente rodeaba al Sócrates lírico. Yo, recién venido de América y con mis viejos ensueños, murmuré unas cuantas cosas de admiración. El no entendió nada; miró vagamente y, a propósito de la gloria, balbució en su boca de Dios una palabra cambroniana... ¿Qué íbamos a hacer?»

En el poema Verlaine es representación del propio Pan:

> Padre y maestro mágico, liróforo celeste
> que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
> diste tu acento encantador;
> ¡Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste
> hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste,
> ¡al son del sistro y del tambor! (Darío, *Yo soy aquel* 464)

Si bien, como en el retrato, como acabamos de ver, el poema se cierra con el Sátiro contemplando:

> una cruz que se eleve cubriendo el horizonte
> ¡y un resplandor sobre la cruz! (Darío, *Yo soy aquel* 466)

Es decir, el Verlaine redimido por el cristianismo. Así lo lee también Marasso:

> Y el alma del Sátiro estará dentro de la armonía del universo. Las fuerzas desordenadas, los centauros, huirán por la montaña vasta. […] Darío piensa en el triunfo de la belleza. […] Sobre los elementos sensuales y brutales triunfará la cruz, y asomará la luz de la Salvación. Ya Verlaine, pecador, recibirá en el resplandor de los coros luminosos la Misericordia del Señor. (101-102)

Alberto J. Carlos incide en esta lectura para señalar que la cruz simboliza no sólo la salvación sino «el principio de una nueva edad», pues el poeta francés representa para Darío la poesía, de manera que «el dios de la poesía muere con él» (229). Por su parte, Teodosio Fernández también está dentro de esta idea y enfatiza la conexión en Darío de paganismo y cristianismo.

Que este modelo de representación de Verlaine queda fijado en la mente de Darío, lo prueba el que, años después, en *El canto errante*, leamos:

> Shakespeare va por la floresta,
> Heine hace un lied de la tarde...
> Hugo acompasa la Fiesta
> *Chez Thérèse*. Verlaine arde
>
> en las llamas de las rosas
> alocado y sensitivo,
> y dice a las ninfas cosas
> entre un querubín y un chivo. (Darío, *Yo soy aquel* 664)

Otro aspecto a comentar, y que involucra este artículo con todo el libro de *Los raros*, es la presencia de Verlaine en el medallón de Max Nordau. Por un lado, cita directamente el diagnóstico de Nordau[7] sobre el poeta francés —pero esto en el propio artículo sobre Verlaine—, y, por otro, habla de su justicia en los asertos que le dedica en el artículo sobre el médico austrohúngaro:

> No hay que negarle mucha razón a Nordau cuando trata de Verlaine con quien -en cuanto al poeta- es justo. Mas el que conozca la vida de Verlaine y lea sus obras, tendrá que confesar que hay en ese potente cerebro, no el grano de locura necesario, sino la lesión terrible que ha causado la desgracia de ese «poeta maldito». (Darío, *Los raros* 198)

De todas maneras, lo que hace Darío con su artículo es poner en entredicho lo que Nordau dice de los artistas —todo el libro tiene como punto de referencia a Nordau como ya señalamos Juan Pascual y yo mismo en la introducción a la edición de *Los raros* de 1896—. El médico no entiende la diferencia que significa la creación, es un normativista, representante del utilitarismo. Para él, quien no es un egomaníaco, es un místico, es decir, que propende a la oscuridad, al hermetismo, y el delicado misterio que hay en el artefacto no existe:

> Después de la diagnosis, la prognosis; después de la prognosis la terapia. Dada la enfermedad, el proceso de ella; luego, la manera de curarla. La primera indicación terapéutica es el alejamiento de aquellas ideas que son causa de la enfermedad. Para los que piensan hondamente en el misterio de la vida, para los que se entregan a toda especulación que tenga por objeto lo desconocido, no pensar en ello. (Darío, *Los raros* 200)

El artículo más controvertido de *Los raros*, el más polémico, como no ha dejado de señalar la crítica, es este de Paul Verlaine a causa de su conocida y escandalosa sexualidad periférica, con la que el nicaragüense no quiere ser confundido. Tal vez por ello, como señala Montero («Modernismo y *degeneración*»), se cite el juicio de Nordau para eliminar cualquier equívoco en relación con su orientación sexual. Máxime cuando en la chismorrería del ambiente artístico y literario, se utilizó como un arma arrojadiza para descalificar a la nueva literatura, y particularmente la decadente, motejando de homosexuales a sus partícipes —es la «enfermedad lila» que el anónimo cronista de *Gedeón* relaciona con la

[7] Tenemos ante nosotros la figura bien neta del jefe más famoso de los simbolistas. Vemos un espantoso degenerado, de cráneo asimétrico y rostro mongoloide, un vagabundo impulsivo, un dipsómano... un erótico... un soñador emotivo, débil de espíritu, que lucha dolorosamente contra sus malos instintos y encuentra a veces en su angustia conmovedores acentos de queja, un místico cuya conciencia humosa está llena de representaciones de Dios y de los santos; y un viejo chocho, etc. (Nordau 200).

«enfermedad azul» que afecta a Darío y los suyos—[8], amén de los escándalos coetáneos, como el de Wilde,[9] aquí se cita explícitamente en el artículo sobre Nordau.

La descalificación de las opiniones en materia literaria del crítico por parte de Rubén es recurrente: «las ideas que Max Nordau profesa sobre el arte son de una estética en extremo singular y utilitaria» (Darío, *Los raros* 196). Rubén, además, expone la extravagancia de los juicios al presentar la retahíla de calificativos utilizados en sus textos para referir la correspondiente clasificación diagnóstica: «imbécil», «idiota», «degenerado», «loco peligroso» (Darío, *Los raros* 191). El texto sobre Nordau obedece a una estrategia hábil y maliciosa. Al seleccionar al médico para su escaparate de raros, Darío lo elige en su condición de metonimia del movimiento crítico, de manera que su crítica demoledora es extensible a todos los críticos del arte nuevo. La desautorización de Nordau en la edición de 1905 es más evidente que en la de 1896: si en ésta el ensayo dedicado al autor de *Degeneración* obra como bisagra de la obra que divide de manera equidistante a los primeros y últimos, en aquélla, dispuesto en el lugar decimoctavo, se incrementa la sensación ridícula y caricaturesca de sus consideraciones. Una manera elegante y sutil de subrayar lo grotesco de quien denunciaba reiteradamente precisamente lo mismo. Pero hay algo más: si Darío advierte en la decadencia la posibilidad de una aurora, Nordau se recrea exclusivamente en sus aspectos peyorativos en Francia:

> Pero es una costumbre del espíritu humano proyectar hacia fuera sus propios estados de alma; esta costumbre cándidamente egoísta explica que los franceses atribuyan al siglo su

8 «[…] y las armas al hombro» (*Gedeón*. 23 de abril de 1902: 6).

9 Es en *Peregrinaciones* donde aborda el tema de Wilde claramente, con la conveniente censura para el irlandés por el escándalo, pero con una dura reconvención a la hipócrita sociedad burguesa que castiga de forma brutal a quien osa desafiarla, si bien es cierto que la conducta del escritor está dentro de la visión medicalizada del momento. Dice Darío, sobre este asunto y sobre la *pose* del escritor irlandés, del autor en busca de una máscara, un estilo decadente que puede ser fingimiento y exageración —algo que preocupa enormemente a Darío que no quiere ser confundido con estos modelos, como se puede comprobar en «Los colores del estandarte» (Fuente Ballesteros)—. En suma, dice Rubén sobre Wilde: «Este mártir de su propia excentricidad y de la honorable Inglaterra, aprendió duramente que en el *hard labour* que la vida es seria, que la *pose* es peligrosa; que la literatura por más que se suene, no puede separarse de la vida; que los tiempos cambian, que Grecia antigua no es la Gran Bretaña moderna, que las psicopatías se tratan en las clínicas; que las deformidades, que las cosas monstruosas, deben huir de la luz, deben tener el pudor del sol; y que a la sociedad mientras no venga una revolución de toso los diablos que la destruya o que la dé vuelta como un guante, hay que tenerla, ya que no respeto, siquiera temor; porque si no la sociedad sacude; pone la mano al cuello, ahoga, aplasta. El burgués, a quien queréis *épater*, tiene rudezas espantosas y refinamiento crueles de venganza. Desdeñando el consejo de la cábala, ese triste Wilde jugó al fantasma y llegó a serlo; y el cigarrillo perfumado que tenía en los labios las noches de conferencia era ya el precursor de la estricnina que llegara a su boca en la postrera desesperación, cuando murió, el *arbitrer elegantiarum*, como un perro» (Darío, *Peregrinaciones* 123).

> propia senilidad y hablen de «fin de siglo» cuando, con verdadera justicia, deberían decir «fin de raza». (Nordau 11)

No hay duda de que nada podía incomodar más a Rubén Darío que esta censura categórica no ya al arte sino a cuanto procedía de París.

Darío erige a Nordau en antagonista y adversario de sus raros y, en consecuencia, de él mismo: el autor de *Entartung* representa la voz de la ciencia que introduce en la *episteme* de la época ansiedades y saberes contrarios a la nueva literatura. Las querellas artísticas y literarias levantan un mapa polémico entre antiguos y modernos, viejos y jóvenes. El desprecio o, en el menor de los casos, la irreverencia de los segundos, se contrapone al rencor y a la irritación de los primeros que pretenden confinarlos en frenopáticos, manicomios y psiquiátricos.

En suma, el retrato de Verlaine exhibe a la par compasión y reconocimiento, piedad y ejemplaridad. Por detrás, habría que advertir una impugnación a las tesis de Max Nordau, quien se ensaña con Verlaine por medio de argumentos pseudocientíficos al considerarlo la personificación de la degeneración como muestra «el más curiosamente abominable de los retratos» (Darío, *Los raros* 49) incluido en *Entartung*. Darío omite los episodios escabrosos de la biografía de Verlaine. Para él, lo relevante es el triunfo de la literatura y la poesía por encima de todo lo demás:

> Esta pata enferma me hace sufrir un poco: me proporciona, en cambio, más comodidad que mis versos, que me han hecho sufrir tanto! Si no fuese por el reumatismo ya no podría vivir de mis rentas. Estando bueno, no lo admiten á uno en el hospital.
>
> Esas palabras pintan al hermano trágico de Villon.
>
> No era mala, estaba enferma su *animula, blandula, vagula*… Dios la haya acogido en el cielo como en un hospital! (Darío, *Los raros* 51)

Para el poeta de *Prosas profanas*, el culto de la poesía exige una atención exclusiva, sin que otros aspectos asociados con determinado autor la desvíen. Y lo que dirige su pluma es la piedad hacia sus compañeros y maestros, entendiendo sus conflictos, sus debilidades, frente a la grandeza de sus logros como artistas, como individuos volcados en el ideal. Son *aristos*, es decir, una cofradía cuyos miembros son los destinatarios de sus propias obras, puesto que sólo ellos pueden entender. Los que no pertenecen a esta pequeña sociedad los juzgan por sus contradicciones y desvíos sin percibir que la verdadera vida sólo existe en el arte, en la literatura.

OBRAS CITADAS

Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío.* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Léon Bloy. *Un brelan d'excommuniés.* París, Albert Savine, 1889.

Byvanck, Willen Gertrudus Cornelis. *Un hollandais à Paris en 1891. Sensations de littérature et d'art.* París, Perrin et Cie., 1892.

Carlos, Alberto J. «La cruz en el "Responso a Verlaine"». *Hispania*, vol.48, n. 2, 1965, pp. 226-229.

Carrasquilla, Tomás. «Homilía nº 1».*Obras Completas.* Medellín, Editorial Debout, 1964, vol. II, pp. 664-672.

Chasca, Edmundo de. «*El reino interior* de Rubén Darío y *Crimen Amoris* de Verlaine». *Revista Iberoamericana*, vol. XXI, n. 41-42, 1956, pp. 309-317.

---. «*El Reino Interior* de Rubén Darío y *Crimen Amoris* de Verlaine». En Porrata y Santana (eds.). *Antología comentada del modernismo.* Sacramento [Impreso en Medellín, Colombia], California State University, Explicación de textos literarios, 1974, pp. 277-288.

Darío, Rubén. «Paul Verlaine». *Los Raros.* Buenos Aires, Talleres de "La Vasconia", 1896.

---. *Peregrinaciones.* Pról. de Justo Sierra, París, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1901.

---. *Los raros.* Barcelona-Buenos Aires, Casa Editorial Maucci-Maucci Hermanos, 1905.

---. «La glorificación de Paul Verlaine (Para *La Nación*)». *La Nación*, 22/06/1911.

---. «La hija de Verlaine. Realidad y leyenda». *Todo al vuelo.* Madrid, Renacimiento, 1912, pp. 193-201.

---. «Purificaciones de la piedad». *Peregrinaciones. Obras Completas.* Vol. III, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, pp. 375-603.

---. *Obras Completas.* Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-55. 5 vols.

---. *Los raros (1896).* Ed. de Ricardo de la Fuente Ballesteros y Juan Pascual Gay, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2013.

---. *Yo soy aquel que ayer no más decía. Libros poéticos completos.* Ed. Alberto Acereda, Ricardo de la Fuente Ballesteros, Francisco Estévez y Juan Pascual Gay. Madrid, FCE, 2018.

Dowling, Linda. *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford.* Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1994.

Fernández, Teodosio. «Rubén Darío y su homenaje a Paul Verlaine.» *Anales de Literatura Española*, n. 28, 2016, pp. 85-97.

Ferreres, Rafael. *Verlaine y los modernistas españoles.* Madrid, Gredos, 1975.

Fiber, L. A. «Rubén Darío's debt to Paul Verlaine in *El reino interior*». *Romance Notes,* vol. 14, n. 1 (1972), pp. 92-95.
Fuente Ballesteros, Ricardo de la. «El artista enfermo. El caso Darío». *Siglo Diecinueve*, vol. 7, 2001, pp. 147-160.
García Morales, Alfonso. «*Paralela/mente*: *El reino interior* como la *obra maestra* de Rubén Darío». *Anales de Literatura Española*, n. 28, 2016, pp. 99-117.
Giaudrone, Carla. *La degeneración del 900: Modelos estético-sexuales de la cultura en el Uruguay del novecientos.* Montevideo, Trilce, 2005.
Gómez Carrillo, Enrique. *Sensaciones de arte.* París, G. Richard, 1893.
---. *Almas y cerebros.* Pról. de Leopoldo Alas, París, Garnier Hermanos, 1898.
---. *Almas y cerebros.* París, Garnier, 1898.
---. «El alma lamentable de Verlaine». *Hombres y superhombres*, Madrid, Mundo Latino, s.a. (1920?), pp. 255-261.
---. «La leyenda de Verlaine». *El Liberal*, 22.10.1907.
---. *Esquisses. Siluetas de escritores y artistas y «El arte de la prosa»,* ed. de Ricardo de la Fuente Ballesteros, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2009.
Goncourt, Edmont y Jules de. *Idées et sensations.* Paris, Librairie Internationale, 1866.
González Martel, Juan Manuel. «Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo difieren ante *la estupenda verdad* de Paul Verlaine». *Revista Internacional d'Humanitats*, 2012, pp. 95-106.
Gullón, Ricardo. *Conversaciones con Juan Ramón.* Sevilla, Sibilina, 2008.
Hinterhäuser, H. *Fin de siglo. Figuras y mitos.* Madrid, Taurus, 1980.
Kosofsky Sedwick, Eve. *Between Men. English Leterature and Male.* New York, Columbia University Press, 1985.
Lepelletier, Bernard. *Paul Verlaine. Sa vie-Son oeuvre.* París, Mercure de France, 1907.
Mapes, Erwin K. *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío.* París, Libraire Ancienne Honoré Champion, 1925.
Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética.* La Plata, Facultad de Humanidades y ciencias de la educación de la Universidad de La Plata, 1934.
Molloy, Sylvia. «Ser/Decir: Tácticas de un autorretrato». En Sylvia Molloy y Luis Fernández Cifuentes, *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, Londres, Támesis, 1983, pp. 187-199.
---. «Too Wilde for Confort Desire and Ideology in Fin-de-Siècle Latin America». *Social Text,* n. 31/32, 1992, pp. 187-201.
---. «La política de la pose». En Josefina Ludmer (ed.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Buenos Aires, Viterbo, 1994, pp. 128-138.
Montero, Óscar. «Modernismo y *degeneración*: *Los raros* de Darío». *Revista*

Iberoamericana, n. LXIII, 1996, pp. 821-34.

---. «Modernismo and Homophobia: Darío and Rodó». En Daniel Balderston y Donna J. Guy (eds.), *Sex and Sexuality in Latin America*, Nueva York-Londres, New York University Press, 1997, pp. 99-107.

Morán, Francisco. «"Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo": El reino interior o los peligrosos itinerarios del deseo en Rubén Darío». *Revista Iberoamericana.* LXII, 215-216 (2006), pp. 481-495.

Nordau, Max. *Degeneración.* Madrid, Librería de Fernando Fe–Sáenz de Jubera, Hermanos, 1902.

Schmigalle, Günther. «Rubén Darío y Paul Verlaine: una nueva lectura de su desencuentro en 1893». http://istmo.denison.edu.

Torres Bodet, Jaime. Rubén Darío. *Abismo y cima.* Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

Verlaine, Paul. *Oeuvres complètes.* Vol.I. París, Gallimard, 1962.

---. *Los poetas malditos.* https://mrpoecrafthyde.files.wordpress.com.

Reescrituras del siglo XIX argentino en la obra de J. L. Borges

Mariano García
Pontificia Universidad Católica Argentina y Conicet

Una de las características más visibles del mito personal que establece el pliegue vida/obra en Jorge Luis Borges es el de lo doble: por un lado, el doble linaje —los ancestros criollos y los ancestros europeos (Rodríguez Monegal 9-19; Premat 34-35)—, por otro, un aspecto derivado de esto: el mito del coraje representado por gauchos y compadritos, la exaltación de cierta vida elemental, violenta y primitiva, en contraste con el mito de los libros encarnado por la biblioteca paterna (Rodríguez Monegal 67; Borges, *Obras Completas* 101).[1] A esta dualidad constitutiva se le pueden sumar otras: la dualidad platónica, siempre presente, del original y la copia y su ilustración patética del cuerpo como tumba o cárcel del alma («El acercamiento a Almotásim», «La biblioteca de Babel», «La muerte y la brújula», *OC* 414-418; 465-471; 499-507); el tema del *Doppelgänger* y paratemas como el espejo, la simetría y la repetición («Tlön Uqbar Orbis Tertius», «La biblioteca de Babel», «El sur»; *OC* 431-443; 465-471; 525-530); el tema —de posible raíz teosófica o mística— de que los hechos de la tierra son un símbolo o cifra de otros planos del universo, y su especificación más personal: un hombre es todos los hombres, un instante inesperado es la cifra de un destino (Premat 81, 102, 105).[2] Este dualismo constitutivo, inherente a su escritura (Piglia 34), ha sido asociado a la figura retórica del oxímoron (Premat 103) pero, a su vez, puede condensarse en

[1] Para este trabajo hemos utilizado la edición de 1974 de las *Obras Completas* de J. L Borges, que se cita en la bibliografía final. Todas las referencias a este volumen serán señaladas con la abreviatura *OC*.

[2] En su ensayo «Nathaniel Hawthorne» dice Borges: «A Hawthorne le gustaban esos contactos de lo imaginario y lo real, son reflejos y duplicaciones del arte; también se nota [...] que propendía a la noción panteísta de que un hombre es los otros, de que un hombre es todos los hombres" (*OC* 674). Un poco más adelante habla de «Esa misma intuición de que el universo es una proyección de nuestra alma y de que la historia universal está en cada hombre» (*OC* 679).

otra figura retórica sobre la que Borges teorizó, además de ponerla en práctica en sus ficciones: me refiero a la alegoría, el recurso por el cual un atributo, o un sentimiento, o una abstracción, aparecen personificados, pero que a la vez puede funcionar como fragmento o clave que refiere a otra cosa, un poco a la manera del símbolo pero con un sentido más restringido y unívoco. Borges reflexionó sobre esta figura retórica en numerosas ocasiones, abordando el tema específicamente en los ensayos «De las alegorías a las novelas» así como en «Nathaniel Hawthorne», ambos en *Otras inquisiciones* (*OC* 744-746; 670-685).

A grandes rasgos, para Borges la alegoría es una abstracción y como tal, un elemento peligroso para la ficción, que por el contrario se beneficia con el «detalle circunstancial» («El arte narrativo y la magia», *OC* 226-232), elemento que aporta imágenes capaces de sugerir mucho más que lo que la propia historia refiere (Balderston 31).[3] Sin embargo, las novelas, al menos un tipo de novela tradicional, suelen proponer un protagonista que es reflejo de la humanidad en sus distintos afanes. Es decir que novela y alegoría, o en otros términos, mímesis e idea,[4] en realidad confluyen en un punto equidistante. La relación que establece Borges con el texto más emblemático y canónico de la literatura decimonónica argentina es, pues, una relación que participa de determinados aspectos alegóricos.

La literatura argentina, como se sabe, tiene una tradición relativamente breve. Más allá de ciertas poesías neoclásicas y alguna que otra obra de teatro anteriores a la independencia, se considera que su inicio se produce con un relato, «El matadero», escrito por el introductor del Romanticismo en el país y en la región: Esteban Echeverría. La aparición de un lenguaje vernáculo frente a la ortodoxia del castellano peninsular ganó para este relato sobre la violencia política su lugar de comienzo absoluto.

En sus aspectos formales, esta línea se perpetúa hasta cierto punto en un género apenas legible fuera de la zona rioplatense: la poesía gauchesca, avatar

[3] Daniel Balderston ha trabajado minuciosamente la influencia de la teoría narrativa de Stevenson en Borges. A propósito del primero dice: «Dos clases de detalles atraen especialmente su atención: los que unen distintos momentos de un relato (actuando como *leitmotivs*) o que ayudan a reforzar una escena particularmente importante (y emblemática), y los que llevan al lector a inventar una historia para justificar la presencia de un detalle inexplicado o anómalo. [...] podemos clasificar esas dos clases de detalles como los que actúan ya sea *dentro* del texto (como leitmotivs o emblemas) o *fuera* (y más allá) del mismo» (Balderston 31). Borges reelaborará esta teoría del detalle en «El arte narrativo y la magia» (*OC* 226-232).

[4] Erwin Panofsky ha estudiado la historia de la oposición entre mímesis e idea (o mímesis e invención, 46). En conexión con el dualismo al que aludimos en Borges, leemos en Panofsky: «La concepción estética del neoplatonismo no percibe en cada manifestación de lo bello sino el símbolo insuficiente de una manifestación inmediatamente superior, de suerte que la belleza visible solo representa el reflejo de una belleza invisible, no siendo esta última, a su vez, más que el reflejo de la belleza absoluta» (Panofsky 51).

local del idilio pastoril en el que por lo general dos gauchos comentan las novedades políticas en un marco que pone en contraste la pacífica vida rural con las miserias urbanas. Este género cubrió todo el siglo XIX y en consecuencia adoptó sus distintas sensibilidades: neoclásica, romántica y realista, acentuando de manera hiperbólica una sintaxis de la oralidad y una semántica localista que enfatizaba el habla del gaucho con no pocas dosis de «color local», según lo entendían sus patrones, que eran los que escribían estas poesías —los gauchos normalmente eran analfabetos—. Junto con esto, uno de los grandes jalones de la literatura argentina del XIX lo representa el ensayo *Facundo* de 1938 de Domingo F. Sarmiento, político y polígrafo que postuló en ese libro una dicotomía aun hoy operativa en la cultura argentina: la de civilización y barbarie. Por último, un puñado de escritores finiseculares conocidos como Generación del 80 también recurre al expediente de la oralidad, pero ya no desde la supuesta rusticidad campesina sino desde cierto dandismo conversacional representado por sus autores, mayormente de clase alta.

Desde sus inicios, la dialéctica borgeana se propone pues pensar o poner en diálogo esta breve tradición local con la inabarcable herencia universal. Si por un lado, en su juventud retoma la polémica de la lengua y el problema del criollismo (*El idioma de los argentinos*; *Inquisiciones*), en su madurez entregará junto a su habitual cómplice de aventuras literarias a dúo, Adolfo Bioy Casares, una reescritura de El matadero» en clave de eterno retorno político en «La fiesta del monstruo» (Borges *Obras Completas en colaboración*, 392-402), donde el tirano Manuel de Rosas es reemplazado por el «viudo siniestro», Juan Domingo Perón. En cuanto a la dicotomía sarmientina, esta puede considerarse uno de los fundamentos de toda la producción de Borges. Por último, recurrirá a algunos aspectos de los escritores del 80, como el esfuerzo en proponer una escritura menos ceñida por parámetros retóricos que conversacionales, así como el hábito del ensayo con elementos ficcionales o autoficcionales.

Frente a todo esto, sin embargo, el texto decimonónico al que Borges vuelve una y otra vez, como una auténtica obsesión (Sarlo 78),[5] es la obra cumbre del siglo XIX argentino y culminación del género gauchesco, el *Martín Fierro.* Este poema de José Hernández, concebido en su origen como panfleto sobre las penurias del gaucho frente a la injusticia de las autoridades, presenta una idealización del campo así como una xenofobia —en particular contra italianos y españoles— en sintonía como la atmósfera nacionalista finisecular. La primera parte, escrita en 1872, nos mostraba a su héroe payador como un sujeto capaz

[5] El propio Borges propone en su *Autobiografía* una clave que permite leer desde el psicoanálisis su obsesión con este texto: «Mi madre me prohibió la lectura del *Martín Fierro*, ya que lo consideraba un libro solo indicado para matones y colegiales, y que además no tenía nada que ver con los verdaderos gauchos. Ese libro también lo leí a escondidas» (27).

de violencia gratuita —por ejemplo al matar sin motivo a un mulato en una fiesta—, pero también valeroso y capaz de amistad —por ejemplo la relación que desarrolla con Cruz—. La segunda parte, originada por el éxito de la primera, apareció en 1879 y recuperaba a un Martín Fierro relativamente sosegado, dispuesto a enseñar a sus hijos sumisión más que rebeldía. Borges reflejará a su manera esta ausencia de cuestionamiento moral de la primera parte en la temprana «Hombre de la esquina rosada», y la apología del orden, la moral y la justicia universal de la segunda en la tardía «Historia de Rosendo Juárez» (Louis 270-274 y 420-422).

El largo poema fue objeto de encendidas críticas, como ocurriría con otros personajes de gauchos similares (*Juan Moreira,* popular folletín en prosa de Eduardo Gutiérrez que dio origen al teatro nacional, fue otro texto debatido), hasta que una serie de conferencias que dio el por entonces muy influyente Leopoldo Lugones en 1912 aseguró su canonización y elevación a la categoría de poema nacional así como la santificación de este héroe moralmente cuestionable.[6] Fuera de la ficción, Borges abordó el tema en diversos artículos (Louis 427-443) que en cierto modo confluyen en un libro de madurez, *El Martín Fierro*, bastante menos polémico que lo esperable pero que evidencia el interés constante por esta obra. Dentro de la ficción, Borges ofreció su particular lectura de este clásico en «El fin» (*OC* 519-521) y «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» (*OC* 561-563).[7]

«El fin» toma como punto de partida el episodio de *La vuelta de Martín Fierro* (203-219) en que el héroe homónimo mantiene una payada de contrapunto con un negro que resulta ser hermano del moreno que Fierro mató a sangre fría en la primera parte, *El gaucho Martín Fierro* (69-72). En el hipotexto, el negro sostiene una larga payada —diálogo improvisado en verso, con acompañamiento de guitarra— donde cada uno debe responder a los acertijos que plantea el contrincante. Fierro contesta a todos los acertijos del negro, que son de orden abstracto (qué es la cantidad, la medida, el peso y el tiempo). Reconociendo que ha perdido, el negro revela su identidad y su intención de vengar la muerte de su hermano, pero los asistentes de la pulpería, entre los que se encuentran los hijos de Fierro, evitan que se produzca el duelo.

El texto de Borges, pues, imagina un final que ocurre fuera de los límites de la obra original: se trata de un final complementario, pues no anula ni

6 Las conferencias que Lugones dio en el teatro Coliseo de Buenos Aires en 1912 serían recogidas en su libro *El payador* de 1916. Allí pretende trazar una genealogía del *Martín Fierro* que lo emparentaría con los poemas homéricos, asegurando así una impronta épica a nuestro poema nacional.

7 Menciono los abordajes más evidentes: cabe notar también una mención en *El tamaño de mi esperanza*, en *El Hacedor* y en el prólogo de *Para las seis cuerdas*. Louis (427-430) ofrece un detallado repertorio de los textos que Borges dedica al *Martín Fierro*.

contradice el final original, pero su prolongación pretende clausurar con un gesto fuerte (la muerte del héroe) toda la tradición gauchesca. Borges plantea la breve anécdota desde el punto de vista del pulpero (*i.e.* almacenero), un vasco que ha sufrido una hemiplejia el día después de la payada. Desde esta perspectiva extrañada —la de un extranjero que, además, ha perdido el habla: un testigo mudo—, el cuento irá develando sus claves en una gradación de signos que va de una generalidad ambigua a la particularidad absoluta del nombre propio: el narrador solo revela el nombre de Martín Fierro en el penúltimo párrafo, diseminando los fragmentos significativos previos como un enigma policial que solo puede resolver el lector que conozca el poema de Hernández: los siete años de espera del negro (que son los años que median entre la publicación de la primera y segunda parte del poema de Hernández), la «explicación» de que Fierro no quiso ultimar al negro el día mismo de la payada por haberse encontrado con sus hijos, la afirmación de que le ha dado buenos consejos a sus hijos —aclaremos que estos consejos constituyen la parte más célebre del poema para cualquier argentino, que suele aprenderlos de memoria en el colegio—, la declaración del negro sobre la muerte de su hermano… Por último, el negro inesperadamente mata a Fierro, o quizá Fierro se deja matar por el negro para expiar por fin aquella muerte lejana e injusta. De este modo, el negro, para el narrador, se convierte en Fierro, en *el otro*, pues el negro realiza los mismos gestos que hiciera Fierro al matar al hermano de aquel. El relato se apropia así de la gesta gaucha a través de una obsesión borgeana: el otro que es el mismo, la copia que se convierte en el original, la repetición que anula la diferencia. La figura del negro tematiza, en un plano realista, la operación que lleva a cabo el propio cuento. A través de su relación intertextual hecha de fragmentos que son acertijos (como los que establecen la relación entre Fierro y el negro), el relato de Borges condensa el *Martín Fierro* en una alegoría que cierra y a la vez relanza el mito: la literatura argentina y acaso universal como dialéctica entre el otro y el mismo, entre diferencia y repetición, entre muerte y transfiguración, entre palabra y silencio. Sin embargo el enigma no se agota, como lo subraya una frase del último párrafo: «Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo: nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música…» (*OC* 521).[8] El cuento se abre y se cierra con la imposibilidad de la transmisión, sumiendo al poema nacional en un anonimato entrópico y cuestionando las posibilidades de tradición y traducción. En una lectura más optimista, esa

[8] Al final del ensayo «La muralla y los libros» leemos: «La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético» (Borges, *OC* 635).

«música intraducible» sería el hecho estético mismo, al que no hay que buscarle una verdad ni una certeza (Premat 127).

El segundo momento en el que Borges se ocupa de ficcionalizar el *Martín Fierro* ya no presenta una corrección ni una clausura tan radicales, sino que opta por un abordaje completamente distinto, vinculado a los experimentos narrativos de sus comienzos: el esquema biográfico como forma narrativa personal (Lafon en Premat 99). «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» (*OC* 561-563) narrará la historia del policía que con una partida de soldados persigue a Fierro en la primera parte y que, admirado del coraje de este hombre, se pasa de bando y huye con Fierro a tierras de indios, es decir, un paso voluntario de la civilización a la barbarie. Borges retoma una de sus formas favoritas, con la que ensayó sus primeros pasos en ficción, la biografía breve, en este caso la de tipo oral que en el folclore argentino se conoce como «argumento» o «relación» (Louis 430). Aquí, a diferencia de «El fin», Borges opta por el recurso inverso: ofrece la primera clave ya desde el título, que es el nombre completo de Cruz, sugiriendo la traición a su causa (la ley, la civilización) en el nombre de Tadeo.[9]

El relato funciona como un ejercicio de amplificación intersticial que permite a Borges seguir emparentando temas personales con la epopeya nacional: civilización y barbarie, tiempo circular, relación especular entre dos hombres, y el aspecto más relevante quizá de este relato, recurrente en el resto de su obra: un momento de la vida como cifra y determinación de un destino, idea que Borges toma de su maestro Macedonio Fernández, para quien un solo evento es el que convierte a un personaje en personaje. Un acto como símbolo de toda una vida es, nuevamente, un aspecto que carga de alegoría lo que de otro modo sería un hecho más en una sucesión banal. El interés de la biografía como relato que llena de sentido y de orientación la vida (Bourdieu 1994) contrasta y acaso dialoga con la insistencia de Borges en «la nadería de la personalidad».

Para terminar, podemos decir que Borges, aunque ya alejado de ellas, usa la alegoría de manera similar a las prácticas vanguardistas tal como lo entiende Walter Benjamin: como fragmento opuesto al símbolo orgánico, en donde los elementos fuera de su contexto original son así resignificados (Bürger 99) y, en cierto modo, llevados al terreno de la poética personal. A su vez, el aislamiento de las imágenes escogidas del original tiende a una cratofanía o revelación de

9 La alusión a Judas Tadeo sugiere una traición reducida, una traición en cierto modo redimible, puesto que el verdadero traidor es el otro Judas, Judas Iscariote. Borges se interesó por este tema en uno de sus híbridos entre cuento y ensayo, «Tres versiones de Judas» (*OC* 514-518), que curiosamente antecede a «El fin» en el volumen *Ficciones.*

un poder oculto (Fletcher 87),[10] según lo sugieren algunas frases de los relatos estudiados. La elección de un clásico decimonónico no parece a priori un procedimiento vanguardista, pero Borges no plantea un homenaje ni un elogio sino una manera de leer críticamente la tradición y, al hacerlo, una manera de asimilarla a su mito personal.

OBRAS CITADAS

Balderston, Daniel. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges.* Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones.* Buenos Aires, Proa, 1925.

---. *El idioma de los argentinos.* Buenos Aires, Gleizer, 1928.

---. *Obras Completas.* Buenos Aires, Emecé, 1974.

---. *Obras Completas en colaboración.* Buenos Aires, Emecé, 1979.

---. *Autobiografía.* Buenos Aires, El Ateneo, 1999.

Bourdieu, Pierre. «L'Illusion biographique». *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, pp. 81-90.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia.* Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.

Echeverría, Esteban. *El matadero. La cautiva.* Madrid, Cátedra, 2006.

Fletcher, Angus. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode.* Ithaca and London, Cornell University Press, 1964.

Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira.* Buenos Aires, La Biblioteca Argentina, 2001.

Hernández, José. *Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro.* Introducción de Carlos Octavio Bunge. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1925.

Louis, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres.* París, L'Harmattan, 1997.

Lugones, Leopoldo. *El Payador y antología de poesía y prosa.* Selección, notas y cronología de Guillermo Ara, prólogo de Jorge Luis Borges. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

Panofsky, Erwin. *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (1924). Paris, Gallimard, 1989.

Piglia, Ricardo. «Ideología y ficción en Borges». En Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA, *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas.* Buenos Aires, Norma, 2004.

Premat, Julio. *Borges.* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2018.

[10] Lo más aparente en la alegoría visual o verbal es el aislamiento mutuo de las imágenes, que se presentan así como emblemas capaces de mantener una eficacia demónica y con tendencia a una cratofanía o revelación de un poder oculto, en palabras de Mircea Eliade (Fletcher 87).

Rodríguez Monegal, Emir. *Borges, una biografía literaria.* México, FCE, 1987.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas.* Buenos Aires, Planeta, 2003.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo.* Edición crítica y documentada de Alberto Palcos. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1938.

Las princesas de Agustín Pérez Zaragoza: un acto de autoría rebelde

Sandra García Gutiérrez
UNC Chapel Hill

El debate sobre la autoría de la colección *Galería Fúnebre de Espectros y Sombras ensangrantadas o sea el historiador trágico de las catástrofes del linaje humano* (1831) persiguió a Agustín Pérez Zaragoza durante parte de su vida, al ser considerada una traducción directa de la obra francesa de Cuisin, compuesta por los volúmenes *Les ombres sanglantes, Galerie funèbre* (1820) y *Les fântomes nocturnes* (1821). Las traducciones de obras francesas e inglesas eran muy comunes en la época, pero el debate se incrementó tras la denuncia de Benito Sebastián Castellanos y Julián Anento que estaban traduciendo de forma paralela la misma obra de Cuisin bajo el nombre de *La poderosa Themis o Los remordimientos de los malvados* (1830). Las adaptaciones se llevaron a cabo con suma delicadeza: a las novelas cortas se le añadieron grabados y un prólogo que justificaba cada una de sus decisiones y que lograron esquivar la censura por su dedicatoria a la reina María Cristina de Borbón, tal y como explica Miriam López Santos en su obra *La novela gótica en España* (1788-1833), que asegura que Agustín Pérez Zaragoza «[n]o solo entendió a la perfección el papel de traductor en un período aún confuso como el de entresiglos sino que supo llevarlo a sus últimas consecuencias». (178)

Pérez Zaragoza salió triunfal de esta polémica al reforzar su figura como autor y no como traductor, tal y como señalan los especialistas María José Alonso Seoane, Rebecca Haidt, Miriam López Santos y Xavier Aldana Reyes. Los contenidos del relato francés perdieron la ironía y la sátira de Cuisin, y recuperaron un matiz muy particular ligado a los valores ilustrados españoles. De esta forma, se pretende revalorizar el género gótico español, al seguir la teoría de Linda Hutcheon, que señala que la adaptación «is repetition but without replication, bringing together the comfort of ritual and recognition with the delight of surprise and novelty» (173). El objetivo del presente trabajo es doble: identificar a Agustín Pérez Zaragoza como un creador, al entender que el

proceso de adaptación es activo, y poner de relieve los contenidos subversivos de la historia trágica número 3, «La princesa de Lipno o el placer del retrete criminal», cuya protagonista es una princesa que se rebela ante el destino fatal que la aguarda.[1]

Los prólogos adquieren gran importancia desde finales del s. XVIII porque gracias a las justificaciones que los escritores plasman en ellos, consiguen evitar la censura. Pérez Zaragoza señala en el prolegómeno de *Galería Fúnebre* que se tratan de historias reales y verosímiles, que «es de esperar produzcan en las almas nobles y sensibles un odio irreconciliable al crimen con el propósito de sujetar sus inclinaciones, cuando no sean conformes con los consejos de la razón y los gritos de la conciencia» (12). Esto es, que todo el horror y el miedo que produce en los jóvenes lectores, sobre todo en el género femenino, guiarán a estos en el camino de la razón. En la introducción analítica que sigue al prólogo, Pérez Zaragoza hace referencia una vez más al lector femenino:

> desgraciada la joven que hallándose sola en su cuarto y casa de retiro, en medio de un desierto, lleno de majezas y bosques, y no teniendo otra música que los gritos lamentosos de lechuzas y mochuelos en una noche tempestuosa tuviese el arrojo de ponerse á leer nuestra *Galería fúnebre* ya veo herizados sus cabellos y palpitar agitadamente su corazón de una fuerte opresión [...]. (43)

Las novelas que Pérez Zaragoza traduce de la obra de Cuisin, tal y como explica Seoane en su investigación, son *Milady Herwort y Miss Clarisa, o Bristol, el carnicero asesino, La morada de un parricida, o el triunfo del remordimiento, La princesa de Lipno, o el retrete del placer criminal, La bohemiana de Trebisonda, o un sequín por cabeza de cristiano, Las catacumbas españolas, Las víctimas de Belona, o la muerte gloriosa del príncipe de Poniatowski* y *El falso capuchino* (2). Según advierte Seoane, Pérez Zaragoza añade otras novelas a su colección de la *Galería Fúnebre* que se alejan de la obra de Cuisin y proceden de las *Novelle* de Matteo Bandello, difundidas por Pierre Boaisteau y François de Belleforest. En este sentido, aunque a la colección completa se le ha asignado el apelativo de gótico, de las 21 novelas cortas solamente tres, según Xavier Aldana, siguen puramente la estructura de este género: *La princesa de Lipno*, *Clotilde y Lirino,* y *Dompareli Bocanegra* (49). De hecho, Xavier Aldana considera esta colección como «a late, transgeneric, adapted hybrid» (52).

Miriam López Santos señala en su artículo «Teoría de la novela gótica» que el relato gótico es «inseparable de la subjetividad al basarse este en la dimensión

[1] Todas las citas de la Historia trágica 3: «La princesa de Lipno o el placer del retrete criminal» siguen la ortografía original de la obra.

personal de unos personajes, incapaces de distinguir lo posible de lo imposible» (190). Los personajes dudan y experimentan en sus cuerpos sensaciones que no saben si proceden de la realidad o de su imaginación. Esta investigadora ha realizado una clasificación de los personajes que aparecen en cualquier novela gótica que son «siempre fijos y estereotipados» (197) y se dividen en: el narrador, el villano, la mujer fatal, el caballero, y la heroína que se describe como «símbolo e imagen suprema de todas las bondades y virtudes del ser humano, tales como la belleza suma, la candidez o la virginalidad (basadas en el principio de castidad de las novelas griegas antiguas)» (201). La codificación de los personajes revela la importancia de unas marcas establecidas para los lectores que se aproximaban a estas obras. Las protagonistas de sus novelas son mujeres jóvenes, curiosas y orgullosas, que a menudo sufren de las iras y locuras de sus padres o de sus esposos.

Agustín Pérez Zaragoza difunde las nuevas ideas ilustradas acerca de las políticas matrimoniales. En la historia trágica n. 3 o «La princesa de Lipno o el retrete del placer criminal», la joven Elvira acaba de contraer matrimonio con el conde ruso Dourlinski y pronto comenzará a sospechar de su propia cordura al encontrar en los interiores del castillo cuerpos ensangrentados y cabezas decapitadas que aparecen y desaparecen a su antojo. Esta novela puede englobarse en lo que Michelle A. Massé denomina «Marital Gothic» en el que la heroína se encuentra enclaustrada en un espacio tanto físico como emocional, «the marriage that she thought would give her voice (because she would be listened to), movement (because her status would be that of an adult), and not just a room of her own but a house, proves to have none of these attributes» (20). La realidad se deja ver en el final de la historia, cuando la princesa se convierte en heroína y descubre que todo ha sido un artificio orquestado por su esposo. La evolución del personaje de Elvira corresponde con el programa ilustrado español de reivindicar a la mujer como un sujeto pensante, capaz de interactuar en la sociedad con un cierto grado de autonomía con respecto a su familia y a su marido. El conde Dourlinski se presenta al lector desde el comienzo de la novela como un "monstruo con faz de sirena" al que se le acusa de haber matado a su madre, a su padre y a su primera esposa, y también de ser el jefe de una «banda de malvados» (Pérez Zaragoza 9). Mientras en los siglos pasados, se igualaba la hermosura o la fealdad a la personalidad del individuo, en estos momentos Pérez Zaragoza quiere advertir a las jóvenes lectoras que los hombres pueden ser atractivos pero malvados al mismo tiempo.

El conde Dourlinski contrae matrimonio con la joven princesa de Lipno con el apoyo del emperador y de su familia al no encontrarse pruebas materiales de las atrocidades cometidas. Incluso el propio narrador advierte que se trata de una «historia en que reunidos en un hombre solo todos los crímenes verán sufrir a una joven hermosa y sin experiencia los mas terribles asaltos»

(Pérez Zaragoza 12). Elvira se muda a la nueva residencia sin su familia y solamente con el respaldo del escudero Beniski y su camarera personal, Narcisa. Todos los nombres de la novela nos remiten a lugares exóticos y de geografías alejadas de España porque de nuevo el escritor trata de mostrar una historia que es real pero que ocurre en un contexto externo, y que tiene un fin pedagógico y moralizante. Así el lector se adentra en una esfera particular, en el que el tiempo y el espacio quedan marcados por una sólida caracterización gótica.

Elvira y Narcisa mantienen un vínculo de amistad entre ambas. Al mudarse al castillo, Elvira confiesa a su camarera «lo poco que le agradaba la localidad del castillo, sus contornos su soledad los silbidos que había oído á ciertas horas de la noche.... y en fin los grandes fosos dé que estaba rodeado» (Pérez Zaragoza 14). López Santos, en su artículo «Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica», señala que el espacio gótico tiene una doble función, ya que por una parte oprime al personaje que sufre una gran ansiedad e inquietud ante el medio hostil que le rodea» aunque también «genera sensaciones más satisfactorias y placenteras y en el que los mismos personajes ven paliadas todas sus ansiedades y angustias» (280). El castillo supone para la protagonista un lugar de encierro, pero también su nuevo hogar. Por lo tanto, todos los cuestionamientos de la joven sobre su cordura y su racionalidad interactúan dentro de los límites de este espacio gótico sublime, pero, al mismo tiempo, «oprimente».

El narrador adentra al lector en un mundo de sombras y espectros, y a pesar de las sospechas de Elvira ante sucesos extraños y misteriosos que únicamente ocurren en el interior del castillo cuando ella está sola, estas van a ser puestas en tela de juicio por el conde, quien las tilda de «tonterías» (Pérez Zaragoza 15). El aislamiento de la heroína gótica en un espacio y un tiempo difíciles de definir provoca una alteración en el carácter de la mujer y trasvasa una carga emocional alta al lector que está sumido en las páginas de la novela. Al hablar de literatura gótica, Zavala señala que «no existen ni el terror ni el horror sin una mujer que grite en la oscuridad de la noche» (128). El hecho de que Elvira comience a sufrir visiones y ruidos fantasmagóricos cuando está sola porque el conde viaja frecuentemente para atender sus negocios e irse de caza se encuadra dentro de esta premisa. El siguiente fragmento muestra la reacción de Elvira en una de estas ocasiones:

> A tan funestos presagios Elvira, espantada, atónita y llena de terror, se estremece y tiembla en su solitario lecho: quiere lanzarse de él para llamar á su fiel Narcisa pero por un fatal encanto y su alcóba, guarnecida por todas partes de fuertes barras y de gruesos cerrojos la ofrece el aspecto de una horrible jaula de hierro, alumbrada por una luz fúnebre, colocada frente á una cabeza ensangrentada… (Pérez Zaragoza 18-19)

A pesar de que Narcisa aparece en su alcoba, no va a dar crédito a Elvira y califica sus visiones de «sueños» e «ilusiones» puesto que todo el escenario fantasmagórico ha desaparecido y ya no hay cabezas decapitadas. Por otra parte, el comportamiento del conde hacia su esposa es contradictorio puesto que para mantener su apariencia de «hombre de bien», deleita a Elvira con cariños y regalos hasta el punto que la joven esposa cegada de amor le alerta de que tenga cuidado cuando salga de cacerías: «He aqui, la dijo., sacando un cofrecito del bolsillo un soberbio aderezo de brillantes á la oriental que acaba de llegar de París y que me parece digno de brillar en la hermosa garganta de mi Elvira!» (Pérez Zaragoza 24)

El motivo de la venganza como motor del crimen es desvelado por el narrador, quien continúa dando pistas al lector y explica que el conde quiere dar «una muerte lenta» (25) a su esposa aunque no nos permite conocer los motivos de fondo. En un viaje posterior de Dourlisnki a la chancillería de Moscou, Elvira se encuentra muy afectada y muestra a Narcisa el joyero y las alhajas que el conde le había regalado. Este momento de la narración es especialmente significativo porque cuando ambas se encuentran observando el regalo detenidamente, las dos mujeres se dan cuenta de que el joyero tiene la cerradura forzada y las alhajas están cubiertas de sangre (Pérez Zaragoza 34).

A partir de este episodio, el narrador comienza a denominar a Elvira como una «heroína» que tendrá que enfrentarse a una muerte inminente. Aunque la joven esposa intenta justificar la presencia de la sangre en su regalo sin encontrar un argumento suficiente, el lector puede observar de nuevo cuánto le inquieta a Elvira la vida en el castillo: «¡Qué espectáculo! ¡qué aislamiento! ¡qué soledad para un espíritu afectado como el de Elvira!» (34). Bayer-Berenbaum en su obra *The Gothic Imagination* explica cómo el esquema clásico de una novela gótica se basa en los fuertes contrastes que afectan a la narración, «[t]he shrill scream still manages to shatter silence, lightning breaks the darkness, and a sudden chill of wind stirs a hot and heavy night». (22) Todos estos sobresaltos fuerzan una tensión aural y visual, que Pérez Zaragoza aprovecha al incluir un grabado que coincide con el siguiente pasaje de la novela:

> [Elvira] se resolvió abrir ella misma el balcón y dirigiéndose al instrumento, se disponia ya á cogerle entre sus brazos… ¡Mas cuáles fueron su admiración y terror cuando alzando su vista al aire y ve al través de una lluvia de nieve dos cadáveres mutilados, que colgados de unas garruchas se estaban bamboleando junto a las rejas de la torre izquierda del castillo!!!... (35-36)

El efecto de lo aural y lo visual nos golpea tanto en la imagen como en el texto gótico. Esta comunión de sensaciones provoca en Elvira y en el lector una conexión especial que se incrementa cuando la princesa comprende que su muerte

es «inevitable» (Pérez Zaragoza 37). La contradicción gótica provoca una ambivalencia entre lo que se siente real y lo que se percibe. De las dos mujeres, Narcisa es quién finalmente revela la naturaleza de Dourlisnki: «el Conde no es mas que un capitán de bandoleros: vuestras apariciones y que yo no quería creer y fueron demasiado ciertas; vuestro escudero acaba de ser asesinado á mi vista» (Pérez Zaragoza 38). Aquí comienza el desenlace de la historia en el que se apela a la prudencia y a la misericordia de Dios pero en el que destaca el rol activo de la princesa, que recupera varios puñales y pistolas de un arcón, y los reparte con Narcisa para defender sus vidas bajo el amparo divino. Según el marco teórico establecido por Bayer-Berenbaum, «[t]he attraction to death is apparent not only in the predominance of the death theme but also in the Gothic need to prove life forces, to test them» (31). Elvira y Narcisa son conscientes de que la muerte es una posibilidad a la que tienen que enfrentarse y, por tanto, deben responder ante ella. La valentía que demuestra Elvira también es compartida por Narcisa que «reanimada de un espíritu varonil, su entusiasmo se electriza, y al ver a la Princesa haciendo brillar un puñal en sus manos y una pistola en la cintura nota inflamarse mas su valor» (Pérez Zaragoza 40).

Esta lucha por la supervivencia también se refleja en el hecho de que Elvira protege su virtud cuando «envuelve también su cintura con mucha tela, hace una salvaguardia á su honor, se previene contra su profanación (Pérez Zaragoza 41)». El valor moral de esta conducta es apreciado por el narrador que, una vez más, redirige al lector en sus pensamientos y empodera a la princesa de Lipno llamándola por su nombre: «Narcisa y Elvira (pues ya no la llamaremos Condesa ni Princesa respecto á que el peligro nivela las condiciones , y los mas altos personages descienden hasta nosotros en la adversidad)» (Pérez Zaragoza 42).

La caracterización de Elvira y Narcisa corresponde a una ideología determinada, que conecta con los valores ilustrados de reconocer a la mujer como sujeto agente, pero a la misma vez como un individuo ignorante que debe ser educado para poder mejorar. El contraste gótico empuja a ambas mujeres a tomar unas decisiones que por sí mismas no hubieran tomado en ningún otro contexto. Los gemidos de su escudero, las visiones sobre la primera esposa de Dourlinski y las cabezas que aparecen colgadas en lugares recónditos del castillo, como en el espejo de la habitación, no hacen más que incrementar la tensión y los temores de Elvira y Narcisa que permanecen abrazadas la una a la otra. Cuando piensan que la situación no puede empeorar, Elvira reconoce a una de las cabezas que aparecen rodando por las escaleras: «es la cabeza de su padre…» (Pérez Zaragoza 50). La princesa rebelde no se resigna ante este hecho, sino que «pide á Dios el favor de que por sí misma pueda vengar un dia la perfidia de su seductor». (Pérez Zaragoza 51). El conde entra en escena vestido como un auténtico guerrero, reconoce sus crímenes y confirma sus intenciones de venganza: «nunca olvidé que la casa de Lipno se había reunido

disimuladamente a mis enemigos cuando se me acusó de haber muerto a mi madre y a Niesiska…» (Pérez Zaragoza 53). Así se revela por fin el motivo de todas estas visiones que sufría Elvira no era más que el plan perverso de Dourlisnki para volverla loca y causarle una muerte lenta y dolorosa. El móvil de Duorlinski siempre había sido la revancha y la venganza familiar a la casa de Lipno.

Elvira queda encerrada sola en el retrete, mientras escucha los gritos de Narcisa que es asesinada y «no teniendo la felicidad de morir de dolor, ve prolongar su cruel agonía con episodios que aumentan su tormento y su horror» (Pérez Zaragoza 55). Desesperada, comienza a escuchar un eco que proviene de las paredes y la infunde esperanza al repetir las palabras «sí, en este día» (Pérez Zaragoza 58). Para Bayer-Berenbaum, «[t]he ability to think has been projected beyond the human mind and then given the capacity to alter the physical world, to materialize objects at will, instantaneously, miraculously» (32). Elvira consigue salvarse cuando, a sus pies, cae de la nada un ramo de oro con tres bolas de marfil, en el que una de las bolas contiene un texto que ofrece la vía de escape del castillo y termina con las palabras «hermosa Elvira: virtud y valor» (Pérez Zaragoza 59). Estas palabras suponen una lección moralizadora para los lectores en el que se marcan los atributos de la identidad de la mujer ilustrada. La contradicción gótica se manifiesta al dotar de raciocinio a un hecho aparentemente sobrenatural como la aparición de este ramo ya que, de forma posterior, se desvela que fue un acto natural: Flamenski, un hombre real de carne y hueso, es el que ayuda a Elvira a escapar.

De forma paralela a esta trama, el conde Dourlinski se ha reunido con su banda porque el ministerio de Petesburgo descubrió todos los crímenes que estos habían acometido gracias a los dos individuos que se habían infiltrado en la banda: Flamenski y Rodoff. Mientras los asesinos discuten cuál es la mejor solución, «Dourlinski excitado por el ponche, se había marchado furtivamente, para ir á satisfacer su homicida lascivia con la desventurada Elvira» (Pérez Zaragoza 64), aunque tras buscarla por todos los rincones se da cuenta de su fuga. Como en toda novela gótica, Elvira va a tener un final feliz: logra salir con éxito del castillo y descubre que su madre está esperándola en el medio del bosque junto a un grupo de hombres armados. El narrador, una vez que ha pasado el peligro, devuelve a Elvira su título: «La princesa de Liprio (Elvira, á quien libre ya de su opresor, de la muerte y de aquellas cavernas, volveremos el título que la pertenece)» (Pérez Zaragoza 67). La princesa comunica a su madre la muerte del padre, y explica cómo Flamenski la liberó.

A modo de conclusión, quisiera enfatizar en la articulación de la novela gótica que en España ocurre en paralelo con el movimiento ilustrado. La pérdida de lo sobrenatural en la novela corresponde con la victoria de la razón sobre la ignorancia y la oscuridad. En el artículo de Rebecca Haidt, «How gothic is it?

The Galería Fúnebre, panoramic seeing, and enlightment visuality», esta señala que «the *Galería fúnebre* as a text that continues Enlightment preoccupations with the tensions between reason and emotion, and with the workings of the imagination as stimulated by the visual» (124). El conde Duorlinski muere, y en la conversación entre Elvira y su madre, esta le refiere «todo el arte fantasmagórico que la habia aterrado tanto en este infernal castillo, lo cual no era, según las delaciones de Flamenski y de Rodoff, mas que un juego de trampas, tramoyas, fantasmas y espíritus artificiales, unidos á las maravillas de la óptica y de unas luces» (Pérez Zaragoza 69).

Asimismo, considero de especial relevancia el rol femenino en la novela gótica de Agustín Pérez Zaragoza y que está destinado a mostrar un modelo ideal de mujer ilustrada a una comunidad de lectores y lectoras jóvenes. El interés por este tipo de obras queda patente al observar también la función del narrador que ha guiado al lector a lo largo de la historia redirigiéndole hacia aquellas ideas o enseñanzas morales que cree que debe alcanzar al final de la historia. Además, la novela a pesar de todas las atrocidades termina de una manera feliz: el conde está muerto, el castillo es «incendiado y pulverizado» (Pérez Zaragoza 74) y madre e hija se mudan a Inglaterra buscando una vida más tranquila y sosegada. Elvira sale airosa de su aventura gracias a su prudencia, a su defensa del honor y la virtuosidad, y también gracias a su valentía.

El modelo de mujer ilustrada es mucho más activo y dinámico que en los siglos pasados: Elvira se enamora, se cuestiona si sus visiones son imaginarias o no, se plantea si está cuerda y se equivoca confiando en su marido, pero también evoluciona a lo largo de la novela y, en un momento dado, se arma de puñales y pistolas para defenderse de su supuesto asesino. Aunque recibe la ayuda de Flamenski, será ella quién escape del castillo y se reúna con su madre. Este papel agente se traslada también a la sociedad española de finales del s. XVIII y principios del XIX, convirtiéndose en todo un referente para las mujeres burguesas y nobles. En definitiva, el prólogo de Agustín Pérez Zaragoza acierta al señalar el carácter moralizante de su obra que será uno de los grandes distintivos de la novela gótica española: la experimentación sensorial, el terror y la emoción, la articulación del espacio y el tiempo irán de la mano de la carga moral y didáctica.

OBRAS CITADAS

Aldana Reyes, Xavier. *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. Springer, 2017.

Bandello, Matteo. *Novelle del Bandello*. S. Harding, 1740.

Bayer-Berenbaum, Linda. *The Gothic imagination: Expansion in Gothic literature and art*. Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1982.

Cuisin, J.R.P. *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges.* Paris: Vve Lepetit, 1820.

---. *Les fantômes nocturnes, ou, Le terreurs des coupables.* Paris: Vve Lepetit, 1821.

Haidt, Rebecca. «How Gothic Is It? The «Galería fúnebre», panoramic seeing, and enlightenment visuality». *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 26, n.1, 2003, pp. 115-130.

Hutcheon, Linda. *A theory of adaptation.* Routledge, 2012.

López Santos, Miriam. *La novela gótica en España (1788-1833).* Editorial Academia del Hispanismo, 2010.

---. «Teoría de la novela gótica». *E. H. Filología*, vol. 30, 2008, pp. 187-210.

---. «Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica». *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 19, 2010, pp. 273-292.

Pérez Zaragoza, Agustín. *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas.* Imprenta de D. J. Palacios, 1831.

Massé Michelle, Annette. *In the Name of Love: Women, Masochism, and the Gothic.* Cornell University Press, 1992.

Seoane, María José Alonso. «Nuevos datos sobre la galería fúnebre de Agustín Pérez Zaragoza y algunos aspectos de la repercusión de su obra en la prensa». *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007.* Iberoamericana, 2010.

Zavala, Iris M. «Erotismo y terror: el fantasma del texto o cuando los espejos tienen manchas». *España contemporánea*, 1995, pp. 117-128.

De caperucitas, lobos y autodeterminación femenina: "La pua del rampí" de Caterina Albert

María Luisa Guardiola Tey
Swarthmore College (EE.UU.)

El legado literario de los cuentos de hadas es fundamental para comprender muchos aspectos culturales, sociales y artísticos del momento de la reescritura de los mismos. Mi ensayo se centrará en una de las muchas versiones del cuento de Charles Perrault, *Caperucita roja* que se publicó dentro de la colección de cuentos de hadas *Historia y cuentos del tiempo pasado. Cuentos de la Madre Oca* (1697). Entre las diversas adaptaciones de este cuento de hadas está la de los hermanos Grimm en 1812, adecuada a los cánones culturales decimonónicos; de ahí la tradicional percepción de género dentro de las coordinadas de protección del débil ser femenino. La separación de géneros se presenta como algo natural en el esquema estático de los relatos de hadas literarios (Soliño 35). Los Grimm incluyen la adaptación del de Perrault en su volumen clásico *Nursery and Household Tales,* en un momento de crecientes nacionalismos y la transición a una cultura burguesa alemana más homogénea, producto de las tendencias románticas (Soliño 15). María Elena Soliño habla de la procedencia de los cuentos de hadas que conocemos hoy día, resultado de la apropiación de los folklóricos por los escritores de las clases dirigentes en los siglos XVII, XVIII y XIX con fines didácticos, aparte del elemento lúdico y del entretenimiento de los niños (Soliño 9). Jack Zipes distingue entre el cuento folklórico, inscrito dentro de la tradición oral y anterior a la sociedad industrial capitalista, con un objetivo regenerador; por su lado, el cuento de hadas es un término burgués que muestra un nuevo modelo literario acuñado para abordar las necesidades y objetivos de la ascendiente burguesía (Zipes, *Breaking* 27). Esta distinción es importante para observar el propósito dispar en ambos tipos de relato: literario u oral, y destacar la conexión de los cuentos primitivos con la expresión oral y el mundo de las *conteuses,* o narradoras de relatos. Karen Rowe muestra que el arte auditivo de las *sage-femmes* o matronas, asociado con su cometido de

tejedoras silenciosas, emplea, o bien los cuentos de hadas, o los folklóricos, tanto literarios como orales, a modo de representación hablada de la materia silenciada de sus vidas (Rowe 56). En este tipo de dicción, en el que contar cuentos equivale a la acción de tejer, se establece un doble nivel de repercusión: el primero se dirige a una cultura en general, el segundo queda establecido en una hermandad de lectoras que entenderán el lenguaje oculto, las revelaciones secretas del relato (Rowe 57). Los cuentos folklóricos de la tradición rural destacan la autodeterminación de la joven Caperucita según palabras de Verdier: «the folk tale celebrates the self-reliance of a young peasant girl» (citado en Zipes *The Trials and Tribulations*, 8) Por el contrario, la versión de Perrault transforma a la protagonista del cuento en un ser totalmente indefenso.

El cuento de Caterina Albert/Victor Català «La pua del rampí», dentro de la colección *Contrallums* (1930)[1] (*Contraluces*), presenta una reescritura alternativa de este cuento tradicional. El peligro cósmico en torno a la mujer se presenta en clave femenina y ofrece una definición auto determinante por medio de la acción desestabilizadora de las tradicionales categorías de género. Mi trabajo estudiará las estrategias que emplea la autora para subvertir un cuento de hadas tradicional desde una perspectiva femenina. El impresionismo de la narración del bellísimo entorno natural contrasta con la violencia y el determinismo ancestrales ante el ser femenino, el cual la protagonista desafía mediante su osadía y fuerza atávica. La ideología legendaria de género se subvierte y se ofrece una alternativa para la concienciación y auto determinación de la mujer. La autora de L'Escala utiliza algunos puntos principales del cuento tradicional de *Caperucita roja* adaptado por Perrault en el siglo XVII y por los hermanos Grimm, cuya versión es mucho más suavizada y se presenta como un manual de costumbres para niños en el siglo XIX, a pesar de la violencia contra las mujeres que se atreven a contravenir las reglas del patriarcado (Soliño 25). La versión del francés cuenta el final trágico en el que el lobo se come a la abuela y la nieta como advertencia a las niñas desobedientes; la adaptación decimonónica de los Grimm añade un final más sistemático de acuerdo con las pautas decimonónicas del orden burgués; la chica y la abuela serán rescatadas de la panza del lobo por un cazador/leñador que pasaba por el bosque. De esta manera se restablece el orden y las mujeres volverán a su entorno doméstico, del que no deberían haberse distanciado. El «final feliz» celebraba el castigo mediante el dolor, o la muerte, de una mujer desobediente.

[1] En abril de 1928 se empiezan a publicar las traducciones al castellano de algunos cuentos inéditos de Caterina Albert/Victor Català en el diario *El Sol* de Madrid. La traductora es María Luz Morales, periodista conocida. «La púa del rastrillo» aparece el 13 de mayo (hay un error de fecha en el artículo, se cita el 18 de mayo, errata del 13 de mayo) del mismo año. Cinco cuentos en versión original se publicaron en el volumen *Contrallums* (1930).

La recreación de Caterina Albert ofrece una nueva lectura de este cuento popular y antecede versiones divergentes de autoras posteriores como Carmen Martín Gaite que escribe *Caperucita en Manhattan* a finales del siglo XX (1990). Francesca Bartrina, estudiosa de la obra de Albert, se refiere a la condición de la mujer en la historia cultural cuya representación literaria ocupa un lugar relevante en las obras de Albert. La experta en la obra de la catalana invoca el concepto de Adrienne Rich «writing as re-vision» (citado en Bartrina 127) mediante cuya representación, mirar un texto con ojos nuevos es un acto de «supervivencia» (Bartrina 127). Nuestro análisis de la reescritura del cuento de Caperucita en «La pua del rampí» se hará desde esta perspectiva denunciadora, no obstante liberadora. Caterina Albert tuvo que esconderse detrás de su pseudónimo para poder escribir sobre lo que ella quería. Las palabras de la autora en un texto titulado «Insubmissió» (1947) demuestran su postura abierta, ecléctica, recalcitrante a corrientes e imposiciones, desmintiendo la categorización de esta escritora dentro del patrón modernista o naturalista, o de la etiqueta bloqueadora de «narrativa rural» (Bartrina 123). La siguiente cita, traducción al inglés de las palabras de Albert «Insubmissió», corroboran la posición global como escritora de la autora:

> I don't want you to confine my thinking to facts and agreed formulas; I do want, like birds, the liberated wings to fly at any time, now to the right, now to the left, through the space full of infinite and invisible routes; I do not want extraneous nuisances, harmful limits that impose me a path beforehand. I want to be entirely master of myself and not a slave of alien forces, insofar as human, are miserable and failing. – Víctor Català (Caterina Albert), *Insubmissió* (1947). (Traducción de A. B. Redondo-Campillos)[2]

«La pua del rampí» refleja la creación de personajes femeninos llenos de fuerza y energía en la obra de la escritora catalana, considerada pionera en este aspecto por parte de críticos como Joan Triadú (Triadú XLV-XLVI) y especialmente Jaume Vidal Alcover, que define a la mujer como la que ve, observa, averigua, rige, en contraposición al impulso ciego y la brutalidad del hombre (Vidal Alcover 59) Este cuento, y la mayor parte de su narrativa, puede considerarse «women-centered» según las teorías de Coward (citado en Bartrina 128),[3] en que se presenta la construcción de una identidad femenina y su relación con la sociedad. En el caso de Caterina Albert, la belleza femenina, se establece en el interior del personaje,

[2] "Catalan. The Languages of Berkeley: An Online Exhibition" update.lib.berkeley.edu

[3] La cita de Coward sobre las novelas centradas en las mujeres aclara el término «women-centred novels»: «El terme novel.les *centrades en les dones* amaga una gran quantitat de pecats.[…] per definir les dones a partir de la seva personalitat sexual. Ja que tota la qüestió de la sexualitat de les dones […] aquestes novel.les permeten, a vegades, explorar el tema de com la identitat sexual femenina s'ha construït i de com això es relaciona amb la societat com un tot». (Coward 186.)

rompiendo con el molde desintegrador de la estética burguesa decimonónica, basado en las apariencias, la coquetería y el atuendo femeninos. El cuento le sirve a Albert para exponer una serie de circunstancias silenciadas del mundo femenino en un ambiente hostil, aparte de la voluntad de supervivencia comentada anteriormente. Al contar las vicisitudes de una joven en clave femenina, se destruyen ciertos tabúes y se abre una pequeña rendija hacia la liberación de la mujer.

Las técnicas clásicas de recreación: amplificación, inversión e ironía, enunciadas por Hernández Álvarez en su estudio sobre *Caperucita en Manhattan* (Hernández Álvarez 498), nos servirán para comparar el cuento de Caterina Albert con el clásico de Perrault, intertexto evidente del mismo, teniendo en cuenta que hay una serie de elementos principales del argumento tradicional que se mantienen, aunque transformados, en la reescritura de la autora ampurdanesa.

1. LA AMPLIFICACIÓN

La amplificación en el cuento de Albert se extiende a varios componentes de la narración. El título del cuento hace referencia a un objeto punzante, fálico, desligado del rastrillo, apero común entre los campesinos, que constituye el elemento metonímico del desenlace, el cual demuestra la fortaleza y el desempeño de la protagonista. La falta de la púa en el rastrillo dificulta las labores de labranza en el Mas de Rambla, la casa que habitan Pubilla y su padre, por lo tanto, el padre le encarga a la joven Pubilla que lleve la púa al herrero para reparar el útil de trabajo. En un engranaje perfectamente trabado, el objeto que impide la función laboral en el entorno masculino permitirá la defensa y acción liberadora de la mujer protagonista ante la agresión del depredador al final del cuento. El viaje de la joven tiene dos propósitos: visitar a su querida tía convaleciente en Suriola, pueblo al otro lado del bosque, y pasar por la herrería para cumplir con el encargo del padre. La intención de cada autor se refleja en los respectivos títulos. La versión tradicional de *Caperucita* se centra en la indumentaria de la niña, una caperuza roja, regalo de su abuela. El énfasis en la apariencia concuerda con las normas estrictas del código de conducta burgués. La protagonista del cuento literario de Perrault y los hermanos Grimm choca con la del cuento catalán. El modelo de mujer que propone Albert coincide con el paradigma de los cuentos de tradición oral que destaca Zipes: «The "peasant girl" is forthright, brave and shrewd. She knows how to use her wits to escape preying beasts». (*The Trials and Tribulations* 9) Caperucita representa el modelo contrario, característico del patrón patriarcal, que subyuga a la mujer: «Little Red Riding Hood is pretty, spoiled, gullible, and helpless» (Zipes, *The Trials and Tribulations* 9). Para Perrault y su entorno, la belleza de la mujer sustituye su inteligencia, reservada al varón. Los objetivos de los dos tipos de narración son claros, el cuento literario tradicional ofrece una moraleja, una amonestación para protegerse de seres extraños. Por el contrario, los cuentos

de la tradición oral, en el que se inserta el de Albert, presentan una enseñanza entre líneas. La relación solidaria entre mujeres en la versión folklórica, el caso de Albert, sirve para alentar y guiar a la joven protagonista de manera positiva. Al compartir las experiencias entre ellas, las mujeres encuentran sustento y apoyo moral para seguir adelante en un entorno masculino, hostil.

La tarta es otro de los componentes fundamentales en ambos cuentos. La protagonista llevará, a la abuela o a la tía enfermas un regalo dulce. La destreza de Pubilla en hornear la torta («coca»), y el toque de vanidad para presentar un producto digno de un pastelero profesional, contrasta con la indefensión de Caperucita que recibe los productos que le llevará a su abuela, junto a las instrucciones y advertencias de su madre. Las diferencias entre las jóvenes son notables. La protagonista del cuento de Albert es huérfana de madre y responde al nombre de Pubilla por su condición de hija primogénita; la chica de unos 20 años es hacendosa, perspicaz, dispuesta. Emprende el camino hacia Suriola, la aldea donde reside la tía, en solitario. La soledad de las protagonistas es frecuente en la obra de Caterina Albert y nos remite a *Solitud,* su novela más conocida; Mila, el personaje principal, logra un tipo de regeneración espiritual alejada del mundo, en plena naturaleza.[4] Los símbolos dominantes, como el río o la montaña, son espacios ambiguos que producen atracción y temor simultáneamente para desafiar los límites establecidos de feminidad y representación.[5] Pubilla, al igual que Mila, experimentará una transformación a través de este viaje/excursión. Bartrina explica la relación especial que establece la protagonista con el paisaje, plagado de sensualidad y lleno de repeticiones y metáforas (Bartrina 150). Al entrar en el bosque, rodeada de oscuridad, Pubilla siente una sensación de congoja, como si revisara una lección anterior. Sin embargo, lo heterogéneo y lo enigmático es lo que despierta su fantasía. Los contrastes de luz y color avivan su espíritu en una conexión armónica, casi exultante.

El bosque, igual que en el cuento de Caperucita, es el lugar de encuentro con el lobo. En el caso del relato de Perrault, la niña escoge el camino más largo, no obstante, solo tiene dos opciones. Al ser más preciso, el escritor francés recalca la moraleja, la advertencia ante la desobediencia (Hernández Álvarez 503). La niña rebelde solo puede protegerse siendo «buena», portándose bien, negando su

4 [In] Texts of Català and Rodoreda, nature takes on vestiges of a lost paradisiacal innocence…their works conform to the model typical of the neo-Romantic feminist novel of awakening in that nature constitutes «a potential site of spiritual regeneration» (Arkinstall, Christine. *Gender, class and nation: Mercè Rodoreda and the subjects of modernism.* Lewisburg, Pa, Bucknell U. Press, 2004, 89).

5 Two dominant symbols: the river and the mountain. […] Sites of ambiguity, sources of simultaneous attraction and fear […] possibility of challenging prescribed limits of femininity and representation, but also the danger that arises from overstepping these boundaries... (Arkinstall, Christine. *Gender, class and nation: Mercè Rodoreda and the subjects of modernism.* Lewisburg, Pa, Bucknell U. Press, 2004, 96).

instinto. La ruta de Pubilla es mucho más compleja, en ella se observan diferentes tonalidades y en el camino de vuelta el paisaje se convierte en un premonitorio espacio fantasmagórico (Bartrina 150). La joven se encuentra con Roquet, un personaje primitivo, animalizado. Ella lo conocía porque en el pasado había ido a mendigar a su masía. El paralelo a este personaje que representa la fuerza del mal (McNerney, nota en *Silent Souls* 104) en *Solitud* es Ánima, un ser que sufre un proceso de animalización. Pubilla saluda al hombre/lobo que le responde con un monosílabo de animal. En el cuento de Albert la predisposición del personaje es distinta a la de la inocente Caperucita. Pubilla saluda al depredador, consciente del posible asedio. El hedor de Roquet actúa como elemento precursor de la agresión contra la joven en el camino de regreso a la masía.

2. LA INVERSIÓN

La inversión de la reescritura del cuento tiene lugar al final del mismo; Pubilla entra en el bosque al fondo del camino de regreso a casa cuando ya ha anochecido. La joven siente el hedor de Roquet, intensificado al final del día. El sentido del olfato le agudiza los recuerdos de otras mujeres que fueron agredidas por este «animal de acecho». Una de ellas es su propia madre, que murió muy joven, cuando ella tenía cuatro años, de una enfermedad inexplicable:

> […] y le quema la mente, como una chispa eléctrica, el recuerdo de aquella pobre criadita que juraba y perjuraba que era inocente, que no tenía siquiera novio, que de improviso le había salido al camino un desconocido…Y otro recuerdo más doloroso todavía: el de la muerte de su madre, ¡tan joven, ay, tan joven!, herida por un mal misterioso e inexplicable para todas las gentes del «Mas», pero revelado secretamente antes del fin a la tía de Suriola… (Albert, "La púa" 3)

La solidaridad entre mujeres se basa en el silencio que deben guardar en una sociedad patriarcal. Ruth Bottigheimer se refiere a la equivalencia del silenciamiento de la mujer con la impotencia ante un sistema que las aliena (citado en Soliño 37). Las mujeres fuertes son despojadas de su poder de palabra, o se las transforma en brujas. En el caso de Pubilla, los recuerdos de otras mujeres que fueron agredidas en el bosque le otorgan una fuerza inmensa para atacar al agresor:

> Esto le comunicó una terrible energía para huir del peligro. Pero antes de que pueda intentar nada, una masa de plomo le cae encima, la tira de espalda, lucha ferozmente por sujetarle los brazos y taparle la boca…[…] La «pubilla» siente que aquel hombre no es fuerte y que un esfuerzo supremo podría salvarla, y muerde, araña,, pernea locamente… Cuando menos lo esperaba siente un gemido ahogado, y la argolla de hierro que le comprime las costillas se afloja imperceptiblemente…De un arranque violento logra dar otra vuelta y cabalgar sobre el monstruo…¡Ya es suyo! (Albert, «La púa» 3)

Pubilla logra someter al hombre al descubrir su debilidad. La violencia a la que es sometida se invierte de manera paralela. El instinto de supervivencia del personaje se traslada al texto. El silencio legendario de varias generaciones se ha disuelto. La púa en manos de la joven le causa una herida mortal a Roquet. La agresión ancestral de varias generaciones de mujeres se traspone. Como dice Ruth El Saffar, la hija tiene que reconectar con la madre para experimentar su propia individualidad (citado en Soliño 41). Al ser huérfana, la única forma de Pubilla para reconectar con su madre es a través del recuerdo de una experiencia compartida que hay que desagraviar.

Aunque la joven regresa a su casa y no comparte con nadie su terrible percance, la desaparición de la púa suple el elemento necesario para cumplir con la tercera técnica de recreación, la ironía. El padre de Pubilla descubre de manera implícita los acontecimientos de aquella noche terrible. Cuando le pregunta a Pubilla qué sucedió con la púa, ella le contesta que la enterró en el bosque; no hacía falta ninguna explicación más.

Las hijas de Pubilla atraviesan el bosque para ir a Suriol a clases de lectura y costura, igual que su madre, su abuela y muchas otras mujeres de generaciones anteriores. El destino de estas niñas seguirá a través de los años. Las últimas palabras del cuento corroboran tal afirmación: «el destino es inexorable». (Albert, «La púa» 114) La reescritura del cuento de Caperucita por Caterina Albert presenta un espacio literario en que la mujer puede actuar libremente y los roles tradicionales de género se subvierten. A pesar de la inexorabilidad del destino de la mujer en el momento en que Albert publica sus narraciones, se abre una rendija de posibilidades mediante las acciones de la joven Pubilla. La reescritura del cuento tradicional ofrece una lectura entre líneas que fortalecerá a las siguientes generaciones de mujeres, exhortándolas a actuar independientemente en un mundo que sigue sometiéndolas. En vez de moraleja, la reescritura de este cuento ofrece un estímulo regenerador.

OBRAS CITADAS

Albert, Caterina. *Animes mudes i altres contes.* Ed. de Kathleen McNerney, New York, Modern Language Association of America, 2018.

---. *Silent Souls and Other Stories.* Trad, de Kathleen McNerney, New York, Modern Language Association of America, 2018.

---. «La púa del rastrillo». *El Sol,* 13 de mayo 1928, p. 3.

Arkinstall, Christine. *Gender, class and nation: Mercè Rodoreda and the subjects of modernism.* Lewisburg, Pa, Bucknell U. Press, 2004.

Bartrina, Francesca. *Caterina Albert / Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura.* Vic, Eumo Editorial, Universitat de Vic, 2001.

Coward, Rosalind. *Female Desire. Women's Sexuality Today*. London, Paladin, 1984, p. 186.

Grimm, Jacob and Wilhlem. *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm.* Ed. y trad. de Jack Zipes, New York, Bantam, 1987.

Hernández Álvarez, María Vicenta. «Caperucita en Manhattan: Carmen M. Gaite al margen de Perrault». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n. 13, 2004, pp. 497-520.

Perrault, Charles. «Little Red Riding Hood». En Jack Zipes (ed.), *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, New York, Routledge, 1993, pp. 91-93.

----. *Caperucita roja.* Trad. Joëlle Eyheramonno, Madrid, Ediciones Generales, Anaya, 1984.

----. *The Complete Fairy Tales of Charles Perrault.* Sally Holmes, Philip Neil, et al, (eds.). New York, Clarion Books, 1993.

Rowe, Karen E., «To Spin a Yarn: The Female Voice in Folklore and Fairy Tale». En Ruth B. Bottigheimer (ed.). *Fairy Tales and Society. Illusion, Allusion and Paradigm.* Philadelphia, U. Of Pennsylvania Press, 1986, pp. 53-74.

Soliño, María Elena. *Women and Children First: Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition.* Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 2002.

Joan Triadú, *Antologia de contistes catalans* (1850-1950). Barcelona, Selecta, 1950, pp. XLV-XLVI.

Vidal Alcover, Jaume, «Víctor Català. Autenticitat i eficacia». *Serra D'Or*, xi, n. 120, 1969, pp. 57-59.

Zipes, Jack. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales.* Austin, University Of Texas, 1979.

---. *The Trials and Tribulations of Little Red Ridding Hood. Versions of the Tale in Sociocultural Context.* South Hadley, MA, Bergin & Garvey Publishers, 1983.

Legados traductológicos del siglo XIX: entre eternos dilemas y nuevas aportaciones

Rossella Michienzi
Università della Calabria

1. ENFOQUES TRADUCTIVOS DE LA ESPAÑA DECIMONÓNICA

En el siglo XIX, en España, emergen posturas significativas sobre el arte de la traducción que parecen dejar una herencia metodológica y epistemológica para la traductología de los siglos posteriores. Sin embrago, antes de analizar simetrías (y asimetrías) entre reflexiones decimonónicas y algunas teorías contemporáneas es oportuno subrayar que esos planteamientos sobre la traducción se van delineando en un periodo de intensa actividad traductora. Según afirma José María Carnerero en sus *Cartas españolas*, el siglo XIX se caracteriza por un «furor traductoresco» (186) que atentaría contra la calidad de la literatura local e incluso contra las ideas y las costumbres nacionales. Tal situación se ve resumida magistralmente en la célebre sentencia de Mariano José de Larra «lloremos, pues, y traduzcamos» («Horas de invierno» 2) que nos revela una tensión, aparentemente paradójica, entre las críticas a las traducciones y su continuo ejercicio (sobre todo en el teatro). En particular, se lamenta la falta de originalidad de los escritores españoles y el miedo de usurpación de la identidad nacional, ya que, por su desmesurado volumen, la traducción ejerce una fuerte influencia sobre el desarrollo de la ideología y de las poéticas autóctonas:

> La manía de la traducción ha llegado a su colmo. Nuestro país, en otro tiempo tan original no es en el día otra cosa que una nación traducida. Los usos antiguos se olvidan y son reemplazados por los de otras naciones; nuestros libros [...] y hasta nuestras opiniones, todo es ahora traducido. Los literatos, en vez de escribir de su propio caudal, se contentan con traducir novelas y dramas extranjeros. (Mesonero Romanos 277-278)

Las palabras de Ramón de Mesonero Romanos revelan la posición subalterna que se le atribuía a la traducción con respecto a las obras originales; el mismo Larra, por ejemplo, equipara las traducciones a un «genero charlatán»

(«Reflexiones» 123) adoptado por «traidores falsos», cuyo único objetivo era deleitar al público produciendo «crímenes» («Donde las dan» 54).

De hecho, en esta época, son muchos los autores que se dedican a la traducción, la solución más rápida para ganar dinero y, al mismo tiempo, satisfacer la creciente demanda del público y de los lectores españoles. Lamentablemente, en numerosas ocasiones, dicho apremio ha llevado a resultados poco cuidados en la lengua de destino,[1] despertando críticas feroces, pero también un fecundo debate sobre métodos y estrategias traductivas.

Así, por ejemplo, Manuel Bretón de los Herreros —aun considerando las traducciones como una «plaga [para] los teatros españoles de dramas de toda clase y condición, traducidos, por lo común pésimamente, por manos ineptas» (*apud* Díez Taboada y Rozas 92)—empieza, como muchos de sus contemporáneos, a reflexionar sobre la necesidad de ir más allá del factor lingüístico para obtener una buena traducción:

> Para traducir bien una comedia del francés al castellano no basta saber a fondo el castellano y el francés; es necesario no ignorar las costumbres de ambas naciones; es necesario haber estudiado al hombre no solo en los libros, sino también en la sociedad; es forzoso haber observado el gusto del público; es indispensable saber renunciar a muchas gracias del original, que no lo serían en la traducción por la diferente índole de las lenguas, saber crear otras que las sustituyan, sin traerlas por los cabellos; saber... Pero no nos cansemos. Dígase en una palabra que difícilmente podrá ser buen traductor de obras dramáticas quien no sea capaz de escribirlas originales. (Bretón, «De las traducciones» 93)

El autor describe las normas del buen traducir y afirma que un buen traductor tiene que poseer las mismas cualidades que cualquier buen dramaturgo y, a su juicio, en ese momento, eran pocos. Bretón de los Herreros adopta una postura crítica sobre el «mal quehacer traductor imperante en la época» pero, al mismo tiempo, reserva palabras de elogio para esas «plumas discretas y ejercitadas, que sabían españolizar en lo posible los ejemplares franceses» (*apud* Pegenaute 69).

Es evidente que el autor-traductor decimonónico, respecto a las metodologías traductivas, se inclina abiertamente por la adaptación, como ya había hecho Larra, en materia de teatro:

> Traducir […] casi nunca es interpretar: es buscar el equivalente, no de las palabras, sino de las situaciones. Traducir bien una comedia es adaptar una idea y un plan ajenos que

[1] Como sugiere un personaje en la comedia *La redacción de un periódico* de Manuel Bretón de los Herreros, estrenada en el teatro del Príncipe el 5 de julio de 1836: «Si no entiendes un vocablo / Te lo dejas en francés. / […] Eso hacen en sustancia / Mas de cuatro traductores / Que se dan mucha importancia» (*La redacción* 361).

> estén en relación con las costumbres del país a que se traduce, y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originariamente. (Larra, «De las traducciones» 3)

En diferentes ocasiones, Larra ha declarado el objetivo de difundir obras extranjeras sin la mínima intención de resultar invisible o transparente para el lector. A su juicio, la traducción es un instrumento revolucionario de divulgación que tiene el *derecho* de reemplazar, manipular o eliminar elementos culturales del texto original para adaptarlo a las necesidades de la cultura receptora. Asimismo, Antonio Tracia, traductor de la *Visión de don Rodrigo* de Walter Scott, en su evocativo «Prólogo del autor español», justifica las libertades que se ha tomado de alterar los pensamientos del autor, «suavizar o variar los colores con que él presenta sus ideas o pinta sus personajes», y manifiesta su objetivo de «no ser del todo inútil» (5) para sus conciudadanos, aunque signifique traicionar intentos y estilo del original. Por otro lado, según Mariano Antonio Collado —traductor de *Las Aventuras de Telémaco, hijo de Ulyses*— cuando se traducen obras ingeniosas «solo debe quedar la idea [...] y el estilo en que se escribieron [...] tales traducciones requieren maestría en la locución, numen poético, fuego de imaginación» (III). Se deduce que, para él, traducir no significa trasladar palabras, sino imágenes. Queda patente que, si por un lado hay traductores decimonónicos que abrazan la técnica de la adaptación, por otro, hay quienes expresan la voluntad de crear traducciones que no se alejen mucho del texto original traduciendo con exactitud las imágenes y las connotaciones (explícitas o implícitas) que cada palabra evoca, evitando construcciones «bárbaras o ajenas a la índole de la locución castellana» (III).

Eugenio de Ochoa —entre los más destacados traductores románticos— en las «Cuatro palabras al lector» (V-VII) que preceden su versión de *Nuestra Señora de París* de 1836, revela la intención de realizar una traducción *exacta*, evitando tendencias literalistas que puedan falsear la realidad representada. En otras palabras, superando la asimilación entre fidelidad y traducción literal,[2]

[2] Algunas reflexiones sobre la traducción parecen crear conexiones equívocas entre fidelidad y literalidad, considerándolas como nociones que, aparentemente, se fusionan en el fenómeno de la traducción literal (véase Ponce Márquez). La RAE define el concepto de *fidelidad* como: «1. f. Lealtad, observancia de la fe que alguien debe a otra persona. 2. f. Puntualidad, exactitud en la ejecución de algo» (DRAE s.p.). Conforme a esta definición, no cabe duda de que el traductor debe mostrarse «leal» (acepción 1) al autor del texto original debiendo reproducir el mensaje de dicho texto con «exactitud» (acepción 2). Por otra parte, la definición del término *literal* es la siguiente: «1. adj. Conforme a la letra del texto, o al sentido exacto y propio, y no lato ni figurado, de las palabras empleadas» (DRAE s.p.). Como enuncian dichas definiciones, los dos términos coinciden sólo en el parámetro de la exactitud, o sea, suponen la capacidad de ser «exactos», por fidelidad o literalidad, respecto a algo previo. Por lo tanto, defender la fidelidad en traducción no significa defender necesariamente procedimientos literales e implica definir a qué hay que ser fieles y cuál es el método más apropiado para alcanzar dicho deseo de fidelidad.

Ochoa desea obtener un resultado fiel al original conservando exactamente «el color histórico y local» («Cuatro palabras» VI) que caracteriza la célebre novela de Victor Hugo. Ochoa evita la búsqueda de equivalencias funcionales para adaptar los elementos peculiares de la sociedad francesa a la nueva realidad de destino y prefiere mantenerlos con *literalidad* escrupulosa. A tal propósito, son interesantes algunas consideraciones sobre los problemas que suscita la traducción onomástica:

> No hemos traducido ni los apellidos, ni los nombres de calles y edificios o consagrados ya por el uso o que nada significan en castellano; porque esta pretensión de españolizarlo todo nos parece singularmente extravagante. Llamar en castellano al pintor Mr. Gros el Sr. Gordo [...] equivaldría a llamar en francés a nuestro divino Calderón, Mr. Grand-Chaudron o cosa por este estilo. («Cuatro palabras» VI-VII)

Con el objetivo de dinamizar la sociedad española divulgando las nuevas tendencias románticas europeas, el traductor en ningún momento manipula la obra para ofrecer a los españoles un producto reconocible en cuanto *nacional* y realiza una traducción exotizante, como diría Friedrich Schleiermacher (47), capaz de acercar el lector al texto original. Aunque parece muy clara la posición de Ochoa a la hora de elegir entre domesticación o extranjerización en su transposición de la novela de Victor Hugo, su punto de vista cambia completamente respecto a los textos clásicos. En la introducción a su versión de las *Obras Completas* de Virgilio, Ochoa defiende procedimientos literales:

> Conservar la forma poética de un autor sobre todo si es antiguo y conciliarla con la escrupulosa fidelidad necesaria en toda traducción me parece [...] imposible: por eso no lo he intentado, y me limito a dar una traducción en prosa [...] sacrificando la forma poética del original, siempre sacrificada, creo yo, aun en las mejores traducciones en verso. (XIII)

A raíz de estas consideraciones el traductor elige, de forma consciente, «sacrificar el rigor de la letra, a la verdad del sentido» (XV) realizando una traducción en prosa que coloca a pie de página y que, aunque carezca de elegancia, tutela la deseada fidelidad. Dando prioridad absoluta a la obra de Virgilio, Ochoa somete el ejercicio de la traducción a la creación original, como ya había insinuado en su prólogo a la novela francesa: «la copia no es el original, el lago no es el mar, la antorcha no es el sol. El traductor de esta obra no es Victor Hugo: y solo Victor Hugo es capaz de escribir *Nuestra Señora de París*» («Cuatro palabras» VI). Ochoa opone claramente el original a la traducción, considerándolos entidades distintas que no se pueden asimilar a procedimientos creativos semejantes.

Si en las primeras décadas del siglo no destacan líneas de pensamiento bien definidas sobre la práctica traductiva, a partir de 1870, aparecen planteamientos teóricos menos contradictorios. En particular, sobresalen las consideraciones de Marcelino Menéndez Pelayo y Leopoldo Alas (Clarín) quienes se hacen portavoces de una convicción, reiterada en el siglo XX por Jorge Luis Borges: la traducción no es inferior al original (*apud* Willson 106).

A pesar de los distintos enfoques adoptados, ambos críticos consideran —desde una perspectiva que se acerca a la Teoría de los Polisistemas (Evan-Zohar 287-310)— las traducciones como obras que tienen el derecho de integrarse en el sistema cultural de destino. Menéndez Pelayo reivindica la identidad del traductor en un periodo en el cual, en la mayoría de los casos, no se le atribuye ninguna autoría y se desprecia la actividad traductora; para él «traducir es un arte serio» que debería llevar a una sintonía entre el texto de partida y el texto de llegada, que no reside en lo que muchos han llamado *fidelidad*, sino en lo que bajo su pluma, adquiere el nombre de «armonía» (*apud* Fillière 236, 241). Según Menéndez Pelayo las mejores traducciones reproducen el espíritu del original: «no se traduce el sonido de las sílabas, pero se traduce su vibración en el alma» (*Estudios y discursos* vol. 5, 410). Esa armonía se concretiza en la correspondencia entre el alma del traductor y la del autor, puesto que el resultado no debería percibirse como «una pálida copia del original como si fuese el retrato de un muerto» (*Biblioteca* 249). Considerando primariamente la traducción poética, Menéndez Pelayo y Clarín cuestionan la noción de pérdida en traducción y la responsabilidad del traductor a la hora de (re)crear su propia obra. En diferentes ocasiones, los dos se declaran enemigos de las versiones prosaicas de los poetas; como advierte Menéndez Pelayo «los poetas solo en verso pueden y deben traducirse, a condición siempre (esté por sabido debe callarse) de que sea un poeta el traductor» (*apud* Santoyo 178). A la misma conclusión, en su artículo «Traducciones. Novelas de Salvador Fariña, traducción de don Cecilio Navarro. El Fausto, de Goethe, primera parte, traducción en verso del señor Llórente», llega Clarín para quien:

> Traducir en prosa una poesía rica, de armónica relación entre pensamiento y metro, es como pintar naturaleza muerta [y al mismo tiempo] traducir en verso ramplón, difícil, oscuro, amanerado, lo que fue terso estilo, transparente rima, verso florido o robusto, es profanación digna de castigo. (391)

La fidelidad no es suficiente y, sobre todo en poesía, puede llegar a traicionar muy a menudo la obra original. En el discurso finisecular, la traducción se concibe como una forma creativa, un trabajo hermenéutico en el cual confluyen las dotes del autor y la destreza del traductor y que tiene que ser el fruto de un auténtico enamoramiento por parte del segundo:

> ¡Traducir bien! Empresa muy ardua y que exige, a más de facultades rarísimas, virtudes no menos raras [...]. Cuando un buen ingenio se enamora de otro que escribió en lengua extraña, viva o muerta, antigua o moderna, sabia o vulgar, y quiere comunicar su entusiasmo a los suyos, trasladando hasta donde es posible la obra de arte concebida por otro hombre y nacida en otro idioma al propio modo de sentir, entender y hablar, entonces es cuando se puede decir que hay una traducción verdadera, es decir, aproximadamente justa. (*apud* Vega 272-275)

2. HUELLAS DEL SIGLO XIX EN LA ÉPOCA CIENTÍFICA DE LA TRADUCCIÓN

En la segunda mitad del siglo XX, la Traductología se consolida como nuevo paradigma científico, sin embargo, los eternos dilemas del debate traductológico acompañan la actividad traductora desde el principio de la tradición occidental, en su época «precientífica» (Nergaard 11). Las ideas que se difunden en el siglo XIX contribuyen a poner las bases para un discurso «más descriptivo y sistemático de la traducción» (Hurtado Albir 123). Si bien en los siglos XVII y XVIII, en tema de traducciones, se reivindicaba el derecho a la modificación en pro del buen gusto, de la diferencia lingüística y de la distancia cultural (Hurtado Albir 110), el siglo XIX supera la época de las *belles infidèles* (Mounin 13) y revela una paradójica coexistencia entre la exactitud del sentido y de la literalidad y la reivindicación de la individualidad del traductor como creador.

El concepto de *genio creador*, que va imponiéndose a lo largo del siglo XIX, acompaña algunas de las reflexiones traductológicas que se difundieron en la época romántica. El genio creador es el resultado de la unión de tres fenómenos concéntricos: la imaginación que inventa, la creación que organiza y la producción que realiza y actúa como un «cordón umbilical que vincula las creaciones al creador»; por lo tanto, imaginación, creación y producción serían prerrogativas de los autores y no de los traductores, quienes deberían obedecer a los primeros «como el espejo obedece a la luz, reflejando el resplandor» (Hugo 102, 104). No obstante, en la España decimonónica, varios autores-traductores rechazan la idea que asocia el traductor a la imagen de mero copista del original y afirman su inevitable intervención creativa. Actualmente son muchos los teóricos (Tymoczko 2007) que no dudan en afirmar que el traductor no es, ni puede ser, invisible o imperceptible en el universo heteroglósico de las palabras y no puede evitar que sus propias creencias y valores intervengan en el acto traductivo. Si, por un lado, la traducción tendría que conservar el «color histórico y local» del texto original (Ochoa, «Cuatro palabras» VI), por otro, se ve condicionada por aquellos «modelos culturales» (Hanenberg 1-26) que, inevitablemente, determinan las decisiones del traductor y la creación de nuevos horizontes de significado. Por consiguiente, ningún texto puede considerarse definitivo: es el resultado de una interpretación que va dando lugar a otras posibles interpretaciones. En ese sentido, Ochoa, aplicando al proceso traslativo

la tesis del historicismo evolucionista decimonónico de base hegeliana (*apud* Marín Hernández 119), es un pionero en su forma de concebir dicha práctica: cada futura traducción de la obra original no es una interpretación autónoma o independiente de la misma, sino un nuevo peldaño en el largo proceso que tiene que llevar al conocimiento del texto original hasta su completa manifestación. Se abre paso la convicción según la cual el producto de cada acto translativo nunca es perfecto, al contrario, siempre es perfectible.

La España decimonónica no sólo acepta la necesidad de abandonar el sueño de una traducción perfecta, reflexiona también sobre la insuficiencia del conocimiento lingüístico para el buen resultado del proceso traductivo. En este sentido, Larra, Bretón de los Herreros y Clarín, entre otros, contribuyen a alimentar esas teorías que, en los años '90 del siglo XX, llevan hacia un cambio de enfoque con el denominado «giro cultural» (Bassnett y Lefevere 1): la traducción deja de ser considerada como simple actividad mimética orientada a la equivalencia formal para afirmarse como proceso complejo y dinámico que va más allá de factores morfosintácticos y semánticos y que se convierte en reescritura cultural.

Una mayor atención a los elementos culturales implica una reflexión sobre los confines entre libertad y fidelidad y, quizás, su redefinición. De hecho, si, por un lado, la traducción fiel a la letra impide una buena versión, por el otro, la traducción libre es condenable porque desfigura al original; como escribía Capmany, el traductor que abrevia lo que autor amplifica o «desnuda lo que el otro adorna […] en lugar de pintar à otro, se pinta à si mismo, y de interprete pasa à compositor» (V-VI). Los riesgos de estas tendencias extremas y opuestas protagonizan el discurso finisecular de la España decimonónica cuando, al contrario de lo que ocurría en las primeras décadas, se empieza a considerar la adaptación como una peligrosa técnica orientada a borrar las diferencias lingüísticas y culturales del texto de origen y la traducción como un constante trabajo de (re)creación y mediación que implica una inevitable transformación. Es lo que señala Clarín quien equipara metafóricamente el proceso traductivo a la imagen de un túnel donde «el tren que entra en la cueva no es el mismo que sale por el otro lado» (*apud* Botrel 43); dicha transformación es auténtica sólo cuando el traductor encuentra un equilibrio entre las culturas y los idiomas implicados. Con notable proyección hacia los siglos posteriores, Clarín parece anticipar las ideas de Lionel Trilling (10) sobre el concepto de autenticidad del texto literario: cuando la cultura de llegada privilegia su propia identidad, perjudicando la identidad del texto original, el resultado es una traducción inauténtica, casi ilegítima, que ha sufrido una incuestionable coerción.

Para Clarín, la fidelidad tiene que basarse en el respeto cualitativo del texto de origen sin perder de vista la función divulgativa de la traducción, es decir, encuentra una solución al secular dilema que opone la «domestication»

a la «foreignization» (Venuti 20) en la búsqueda de un equilibrio que, en las teorizaciones contemporáneas de Jonathan P. A. Sell, adquiere el nombre de «metamorphic translation» (29). Una buena traducción no se definiría por su grado de fidelidad al original sino por su capacidad de ser metamórfica: capaz de mantener suficientes elementos para que el texto sea reconocible en sus rasgos originales y adaptada suficientemente para que pueda sobrevivir en la cultura de destino.

3, CUESTIONES EPISTEMOLÓGICAS: REFLEXIONES CONCLUSIVAS

Aunque sean escasos los rigurosos planteamientos teóricos sobre el *problema* de la traducción en la España decimonónica, varias y diferentes son las reflexiones que se difunden en la época y que, sin duda alguna, han alimentado el debate inconcluso —pero fructífero— sobre cuál es (si es que existe) la *iusta via media*, como diría George Steiner (*apud* Hurtado Albir 45) entre fidelidad y libertad en los procesos de (re)producción que supone el acto traductivo y, por lo tanto, sobre cuál es el estatus ontológico de la traducción frente a la creación.

Como se ha puesto de relieve, la oposición entre fidelidad y libertad y la relación más o menos dependiente entre traducción y original representan las cuestiones que más se debatieron en esa época, dejando vestigios útiles para repensar el discurso traductológico contemporáneo y revelando una estrecha relación con las ideas que han determinado (y siguen determinando) el futuro de la disciplina.

Como sugerían algunos autores-traductores románticos, y como se hizo patente a principios de la época realista, urge cada vez más la necesidad de ir más allá de planteamientos teóricos que resumen el dilema central de la traducción literaria en binomios opuestos. Las teorías más modernas plantean su metodología desde una perspectiva más pragmática, viendo el proceso traductológico como transacción comunicativa e interacción semiótica (Hatim y Mason 79-138) alejándose de posturas dicotómicas excluyentes. De hecho, si es innegable que cualquier tipo de traducción, oscila persistentemente entre libertad y fidelidad, autonomía y relaciones de dependencia respecto a la obra original, también es cierto que toda traducción debería buscar, simultáneamente, espacios en los cuales manifestar su cercanía a la obra traducida (su autenticidad, como diría Trilling 10) y su cercanía a la cultura de llegada, es decir, su alteridad.[3] En otras palabras, una posible solución a la plurisecular lucha entre estrategias de domesticación y de extranjerización se puede encontrar en el equilibrio descrito por Clarín (*apud* Botrel) o en el proceso de traducción metamórfica delineado por

[3] Aunque la alteridad suele considerarse como el estigma evidente de la traición, en realidad, muchas veces, corresponde con la creación de una obra nueva que reproduce efectos parecidos al original con medios distintos (Paz 7).

Sell (27-53) y que lleva a la creación de un texto que se percibe como exótico y que, no obstante, sigue manteniendo su propia identidad.

En ese trabajo de constante búsqueda de un equilibrio, el traductor se mueve por espacios inevitablemente creativos en los cuales sus elecciones determinan el resultado final. Es oportuno recordar que Octavio Paz, entre otros, reflexionando sobre el proceso de creación que supone el acto traductivo, considera la práctica creativa y la práctica traductiva como operaciones semejantes que se despliegan en sentido inverso: si, por un lado, el autor se sumerge en el lenguaje en movimiento, donde busca las palabras que darán vida a su propia obra, por otro, el traductor trabaja con el lenguaje ya establecido del original. Por ende, traducir no significa «construir con signos móviles un texto inamovible, sino [...] desmontar los elementos de ese texto, poner los signos de nuevo en circulación y devolverlos al lenguaje» (Paz 72). La principal diferencia entre autor y traductor parecería fundamentarse en el grado de libertad de un proceso que es, incuestionablemente, creativo. Como concluye Hans Vermeer comentando un pasaje del Arte poética de Horacio «Decir de nuevo lo que ya está dicho poéticamente es más difícil que poetizar por primera vez» (*apud* Olea Franco 449-450), porque, en palabras de Borges, «la traducción es una etapa más avanzada», un arte civilizado y «más difícil que el de escribir libremente» (*apud* Charbonnier 12), ya que supone moverse dentro de fronteras inamovibles. Por lo tanto —aun permaneciendo inmutable la condición de la traducción en cuanto producto descendiente de un texto original— la convicción de algunos de los autores-traductores decimonónicos sobre la presunta inferioridad del traductor frente al creador parecería arbitraría.

En conclusión, a pesar de las innumerables contradicciones que han caracterizado y siguen caracterizando el discurso traductológico, cabe señalar un significativo punto de convergencia entre *viejas* y *nuevas* teorías: no hay acto traductivo que pueda dejar incólumes a las partes implicadas y, además, no existe traducción *bien hecha* que eclipse la alteridad. Volviendo a la imagen del túnel propuesta por Clarín, la práctica traductiva se puede considerar como un *lugar* de tránsito, pero también de *encuentro* entre lo que es reconocible en cuanto propio y lo que, en cambio, se percibe diferente. La traducción es «el espejo que usamos para ver el rostro del otro» (Rubio Tovar 62), es la capacidad de absorber la alteridad, con toda su belleza y sus peculiaridades, para transferirla a otras dimensiones y, más allá de cualquier dicotomía, traducir significa (re)crear obras que mantengan una relación dialógica con el texto original, permitiendo el reconocimiento de su más íntima identidad.

OBRAS CITADAS

Alas, Leopoldo (Clarín). *Obras completas. VII. Artículos (1882-1890).* Ed. de Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004.

Bassnett, Susan, y Lefevere André. *Translation, History and Culture*. London, Pinter, 1990.

Botrel, Jean-François. «Cosmopolitismo y mediación cultural en la España del siglo XIX». *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n. 4, 2007, pp. 35-44.

Bretón de los Herreros, Manuel. «De las traducciones» (8 de julio de 1831). En Juan María Díez Taboada y Juan Manuel Rozas (eds.), *Obra dispersa. El correo literario y mercantil.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965, pp. 92-93.

---. «La redacción de un periódico» (1836). *Obras.* Madrid, Ginesta, 1883–1884, Tomo I, pp. 355-386.

Capmany, Antonio de. *Arte de traducir el idioma francés al castellano*. Madrid, Antonio de Sancha, 1776.

Carnerero, José María. *Cartas españolas.* Madrid, Sancha, 1831.

Charbonnier, Georges. *El escritor y su obra.* Trad. de Martí Soler, México, Siglo XXI, 1967.

Collado, Mariano Antonio. «El traductor». En François, de Salignac de La Mothe Fénelon, *Las aventuras de Telemaco. Hijo de Ulises.* Trad. de Mariano-Antonio Collado. Valencia, Imprenta de José de Orga, 1832, pp. I-VI.

Evan-Zohar, Itamar. «Polysystem Theory». *Poetics Today*, vol.1, n. 1/2, 1979, pp. 287-310.

Fillière, Carole. «Los albores de la historia cultural de la traducción y de la literatura comparada en Menéndez Pelayo y Clarín (1880-1900)». En Francisco Lafarga, Carole Fillière, María Jesús García Garrosa y Juan Jesús Zaro, *Pensar la traducción en la España del siglo XIX.* Madrid, Escolar y Mayo Editores S. L., 2016, pp. 227-331.

García Garrosa, María Jesús. «Reflexiones sobre la traducción en España: 1800-1830. Entre tradición y renovación». En Francisco Lafarga, Carole Fillière, María Jesús García Garrosa y Juan Jesús Zaro. *Pensar la traducción en la España del siglo XIX.* Madrid, Escolar y Mayo Editores S. L., 2016, pp. 13-96.

Hanenberg, Peter. «Intramental translation. How culture shapes the mind or why Columbus did not discover America». En Fabio Scotto y Marina Bianchi (eds.), *La circolazione dei saperi in Occidente: teoria e prassi della traduzione letteraria*, Milano, Cisalpino - Collana Saggi CISAM, 2018, pp. 1-26.

Hatim, Basil, y Mason, Ian. *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso.* Trad. de Salvador Peña, Barcelona, Ariel, 1995.

Hugo, Victor. «Los traductores». *Mutatis Mutandis*, trad. John Jairo Gómez Montoya, vol. 1, n. 1, 2008, pp. 101-121.

Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología: introducción a la traductología.* Madrid, Cátedra, 2001.

Larra, Mariano José de. «De las traducciones». *El Español*, n. 132, Madrid, 11/03/1836a, pp. 3-4.

---. «Horas de invierno». *El Español*, n. 420, Madrid, 25/12/1836b, pp. 1-2.

---. «Donde las dan las toman». *El Duende Satírico del Día (31 diciembre 1828)*, en Id., *Obras completas (Fígaro).* Ed de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 1960, vol. 1, p. 54.

---. «Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español» *El pobrecito hablador (20 diciembre 1832)*, en Id., *Obras completas (Fígaro).* Ed de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 1960, vol. 1, p. 123.

Marín Hernández, David. «La traducción en el proyecto romántico-nacionalista: Nuestra Señora de París, de Eugenio de Ochoa». En Juan Jesús Zaro Vera (ed.), *Diez estudios sobre la traducción en la España del siglo XIX*, Granada, Atrio, 2008, pp. 96-120.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria.* Santander, CSIC, 1942. 7 vols. Reeditado en *Menéndez Pelayo digital.* Madrid, Digibis, 2009. http://www.larramendi.es

---. *Biblioteca de traductores españoles.* Santander: CSIC, 1952-1953. 4 vols. Reeditado en *Menéndez Pelayo digital.* Madrid: Digibis, 2009. http://www.larramendi.es

Mesonero Romanos, Ramón de. «Las traducciones». En Carlos Seco Serrano (ed.), *Obras* (1840), Madrid, Atlas, 1967, pp. 277-278.

Mounin, George. *Les belles infidèles.* Paris, Cahiers du Sud, 1955.

Nergaard, Siri. *La teoria della traduzione nella storia.* Milano, Bompiani, 1993.

Ochoa, Eugenio de. «Introducción». En Publio Virgilio Marón, *Obras completas*, ed. y trad. de Eugenio de Ochoa, Madrid, Imprenta y Estereotipia de Rivadeneyra, 1869, pp. V-XXIV.

---. «Cuatro palabras al lector». En Victor, Hugo, *Nuestra señora de París*, ed. y trad. de Eugenio de Ochoa, tomo I, Madrid, Imprenta de Tomás Jordán, 1836, pp. V-VII.

Olea Franco, Rafael. «Borges y el civilizado arte de la traducción: una infidelidad creadora y feliz». *Nueva Revista de Filología Hispánica,* vol. 49, n. 2, 2001, pp. 439-473.

Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad.* Barcelona, Tusquets, 1971.

Pegenaute, Luis. «Creación y traducción en la España romántica (1830-1850)». *Enthymema*, n. 19, 2017, pp. 62-74.

Ponce Márquez, Nuria. «Los conceptos de fidelidad y literalidad en la traducción de paisajes humorísticos». *Entreculturas*, n. 5, 2013, pp. 37-54.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Versión 23.2 en línea, 23.ª ed., 2018.

Rubio Tovar, Joaquín. «Consideraciones sobre la traducción de textos medievales». En Juan Paredes y Eva Muñoz Raya (eds.), *Traducir la edad media. La traducción de la literatura románica medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 43-62.

Santoyo, Julio Cesar. *Teoría y crítica de la traducción: Antología.* Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1987.

Schleiermacher, Friedrich. *Sobre los diferentes métodos de traducir* (1813). Trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2000.

Sell, Jonathan P. A. «Metamorphosing the Human Text: Recognition in Literary Translation». En Fabio Scotto y Marina Bianchi (eds.), *La circolazione dei saperi in Occidente: teoria e prassi della traduzione letteraria*, Milano, Cisalpino - Collana Saggi CISAM, 2018, pp. 27-53.

Tracia, Antonio. «Prólogo del autor español». En Walter Scott, *Visión de Don Rodrigo* (Romance inglés de Sir Walter Scott traducido libremente en verso español por Antonio Tracia), Barcelona, Viuda e Hijos de Brusi, 1829, pp. 4-5.

Trilling, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, Harvard University Press, 1971.

Tymoczko, Maria. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester, St. Jerome, 2007.

Vega, Miguel Ángel. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid, Cátedra, 1994.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London and New York, Routledge, 1995.

Willson, Patricia. «La traducción, otra de las plenitudes de Borges». *Variaciones Borges*, n. 14, 2002, pp. 103-112.

«Del salón en el ángulo oscuro» en el Modernismo. Un recorrido becqueriano

Emilio José Ocampos Palomar
Universidad de Sevilla

La pluma de Bécquer fue decisiva en la producción poética del último cuarto del siglo XIX. Tras la muerte de Bécquer en 1870, ya podemos apreciar la proyección del poeta sevillano (gracias al gusto intimista, popularista y heineano) en otros autores. Entre estos destacó Ricardo Sepúlveda, Vicente Wenceslao Querol, Víctor Balaguer, Federico Balart o Ricardo Moly de Baños, quien publicó en 1875 *Notas íntimas*, libro con un más que notable recorrido becqueriano. A finales de los 70 y principios de los 80 José de Siles comienza a imitar a Bécquer, tardíamente, pues la poesía española se encuentra en otro punto: la renovación finisecular. De ahí que José María de Cossío lo llame «el último becqueriano» (451). Aun así, el Modernismo hispánico no quedará exento de dicha influencia.[1] En este trabajo pretendo ofrecer un recorrido por las distintas reescrituras de la rima VII en la órbita modernista, a través de los poetas Manuel Reina, Rubén Darío, Ricardo Gil, José de Siles y Marcos Rafael Blanco-Belmonte. Una rima que, a su vez, Olmsted ve como reescritura de unos versos del primer acto de *À quoi rêvent les jeunes filles* de 1832, de Alfred de Musset: «Je suis dans un salon comme une mandoline / Oubliée en passant sur le bord d'un coussin. / Elle renferme en elle une langue divine. / Mais si son maître dort, tout reste dans son sein» (*apud* Olmsted 167). De la misma manera, Sebold alude a estos versos y apunta a otros del poema «La demeure abandonnée» de Charles-Hubert Millevoye: «Plus loin, dans l'angle obscur, une harpe isolée, / désormais muette et voilée, / dort, et ne redit plus le doux chant des amours» (Bécquer 203).[2]

[1] Véase Palenque (140-144), donde se hace un recorrido por la influencia becqueriana desde la muerte del sevillano hasta Salvador Rueda.

[2] En una ampliación de su artículo «Aquella arpa de Bécquer» (1935), Dámaso Alonso sugiere, a través de Gamallo Fierros, la influencia de Ossian, Thomas Moore, madame Amable Tastu y Musset, además de la de Millevoye («Originalidad» 126).

La mención a la rima VII es una constante para hablar de Bécquer. Así el 5 de abril de 1875 en *Los Lunes de El Imparcial*, el autor bajo el seudónimo «Un lunático» recoge el poema para lamentar la pérdida de tan gran poeta y termina exclamando: «¡Y un día los que bien te amábamos fuimos a verte, y nos encontramos que el arpa estaba muda y el poeta muerto!» (2). No faltan las parodias, lo que indica la popularidad de la rima. De esta forma, el 2 de enero de 1880 bajo el título «Rimas fiscalenses (imitación de G. A. Bécquer)» en *El Fígaro*, se ridiculiza a un fiscal llamado Melendo por su trabajo desmedido:

> Del salón en el ángulo oscuro
> de Melendo tal vez olvidada,
> ha tres días la pluma temida
> que no escribe nada.
> ¡Cuántas letras se mueren de miedo
> en su pluma, que tiembla al trazarlas,
> esperando la mano del monstruo
> que sabe arrancarlas!...
> ¡Ay! Fiscal, cuánto oficio oficioso
> no surgiera con brío tremendo,
> si no fuera una voz *fatalista*
> que te grita: «¡¡Denuncia Melendo!!» (Anónimo, «Rimas» 3)

El 11 de abril de 1880 en *El Buñuelo. Sainete Político*, en una recreación burlesca del consejo de ministros de Antonio Cánovas del Castillo donde se deciden las futuras vacaciones, se h»ce mofa de la poca voz que tiene el ministro de Marina Santiago Durán y Lira, el cual solo habla para recitar: «Del salón en el ángulo oscuro, / de mi dueño tal vez olvidado, / silencioso y cubierto de polvo / quedo yo esperando» (Anónimo, «En pleno consejo» 2). El 30 de julio de 1896 en el semanario satírico *Gedeón*, un reportero de la revista va a la casa de Sagasta para entrevistarlo y el presidente del Consejo de ministros acaba confesando que el partido político se le disuelve. La recepción del presidente en la casa se describe así: «Del salón, en el ángulo oscuro, muellemente reclinado en cojines no menos blandos que los de un coche-salón, *destacábase* la figura escultural del presidente» (Anónimo, «Una interview» 2).[3] Esta prosificación del primer

[3] Las revisiones satíricas continuarán en la prensa. El 17 de abril de 1909 en el *Semanario* de *Caras y Caretas* (Buenos Aires), en lo que la revista llama «pseudo-becquerianas», una de las rimas parodiadas es la VII: «*Del salón en el ángulo oscuro,* / como cosa inservible y gastada, / entregado a sus tristes memorias, / don Marco se hallaba. // *Ay* —pensó— *¡cuántas veces el hombre,* / a pesar de sus años, divaga, / y *una voz, como Lázaro, espera* / *que le diga*: "¡Ponete la banda!"» (Anónimo, «Menudencias» 36). El 11 de noviembre de 1935 en *El Heraldo de Madrid*, debido al temor que causaba la abstención del voto

verso como fórmula para introducir una situación también se repite el 26 de noviembre de 1897 en *El Globo*, donde el redactor, tras enumerar a los escritores asistentes (entre ellos: Galdós, Benavente, Manuel Reina y Valle-Inclán) a una comida con motivo de la estancia de Clarín en Madrid, afirma: «y del salón en el ángulo oscuro, envuelto como el negro catedrático en la más sublime insignificancia, el autor de estas líneas, que nunca se sintió más *mínimo* que entre tan máximos ingenios...» (Anónimo, «Obsequio» 2).

Leopoldo García-Ramón, en un artículo de 1886 que rechaza la estética simbolista y decadentista con la intención de denunciar las «extrañas y antimusicales» palabras del Decadentismo, opina que si Bécquer hubiese sido decadentista en lugar de «arpa» habría dicho «barbitón» y reescribe los versos: «Del salón en el ángulo oscuro, / de su dueño tal vez olvidado, / silencioso y cubierto de polvo / veíase el *barbitón*» (160).[4]

El inicio de la rima le sirve a Blanco Asenjo para hablar, el 29 de abril de 1888 en *La Iberia*, de los cuadros que Casto Plasencia tenía incompletos.[5] Así el arpa se convierte en pincel: «Como las cuerdas del arpa, también esperan aquellos montoncillos de pelo a que la mano del artista los pulse para arrojar sobre la tela armonías de color, torrentes de luz y maravillas sorprendidas por el genio a la contemplación de la naturaleza. En rincón más olvidado todavía, hay un viejo inválido. Una paleta: está pandeada, carcomida y rota; como que cuenta veinte años de honrosos servicios» (Blanco Asenjo 1).

Del mismo modo, indica su popularidad el hecho de que se realizasen concursos literarios-artísticos cuyo tema fuese dicha rima, por ejemplo, el Círculo literario de Cádiz convoca el 7 de febrero de 1886 un concurso de «Romanza para canto y piano, cuya letra sea la poesía de Bécquer que empieza: "Del salón en el ángulo oscuro, etc."» (Anónimo, «Círculo literario» 66). Asimismo, es habitual, cuando se homenajea al poeta sevillano en prensa, seleccionar esta rima junto a «Volverán las oscuras golondrinas», como sucede en *Las Dominicales del Libre Pensamiento* el 12 de septiembre de 1886 (Demófilo 4) o en *El Nuevo Régimen* el 14 de diciembre de 1895 (Anónimo, «Gustavo A. Bécquer» 2-3).[6]

Viendo el alcance de la rima cabe esperar la reescritura que de ella hacen Reina, Darío, Ricardo Gil, Siles y Blanco-Belmonte. En el caso de Reina, hay

republicano de izquierdas, Sawa (ilustrador del diario) publicó una ilustración con una urna vacía bajo una tela de araña, acompañada de los siguientes versos: «Del salón en el ángulo oscuro, / de su dueño tal vez olvidada, / silenciosa y cubierta de polvo / veíase la urna» (Sawa 16).

4 Adviértase que se escribe «dueño» y no «dueña».

5 De nuevo, «dueño» por «dueña». Y, además, «dormida» por «dormía». Cambiar el pasado por el participio aviva la posibilidad de despertarse, reduce la tragedia lírica, parece una pausa, un descanso.

6 «Dueño» en lugar de «dueña».

que reseñar que la huella de Bécquer recorre su obra poética, pero sobre todo es en *Cromos y acuarelas* de 1878 donde la influencia es más densa, como bien detecta Aguilar Piñal (21). Piñal advierte cómo Reina construye una mujer ideal, a la manera de Bécquer (21 y 65) y señala: «Sería mucho decir que espiritualmente Reina es un eslabón más —importante, desde luego— en la cadena lírica que va de Bécquer al Modernismo y se continúa, sutilmente purificada, hasta la lírica de nuestros días» (65). En un fragmento de «El mayor crimen» se compara a la mujer con el arpa. Aquí una joven espera la mano de aquel que despierte su amor (la cándida joven será prostituida por su madre, quien la entregará en la noche a un hombre a cambio de dinero):

Como el arpa olvidada y polvorosa
del gran Gustavo, el alma nacarada
de la joven divina y candorosa
esperaba la mano delicada
que de ella arrancaría
un torrente de amor y de alegría… (32)

La misma comparación sucede en *La canción de las estrellas* de 1895: «era una humilde púdica doncella, / huérfana y sola, como el arpa muda / de la canción del inmortal Gustavo» (30).[7] En el poema «Imposible» de *Cromos y acuarelas* el poeta va tras una musa, una mujer ideal que lleva «suelta la riza cabellera de oro; / la azul pupila fija en el espacio; / en el arpa las manos transparentes; / la canción en los labios» (82). Pero donde va a tomar fuerza el arpa de Bécquer es en el poema «La lira rota» (*Cromos y acuarelas*) que Aguilar Piñal calificó, junto a «En el álbum de mi esposa» (*Cromos y acuarelas*), de becqueriana (21):

Del salón en el ángulo oscuro
Bécquer

En el verde jardín, al pie de un árbol,
Hallé una lira rota y destemplada:
y en tal estado al verla
sentí rota mi alma.
Las cristalinas gotas de rocío
que en sus hilos metálicos brillaban,

[7] José de Siles también compara a la mujer con el arpa en el poema «Las dos arpas». Un arpa es la joven amada (pos sus cabellos rubios) y otra la madre anciana (pos sus cabellos canos). Ambas mujeres son poesía: «Sí; que perfecto símbolo / son esas arpas/ de toda la poesía / que el hombre canta // Risueña y melodiosa / si luce el alba; / mas, tétrica y solemne / si el sol se apaga» (*Lamentaciones* 63).

no sé por qué misterio
me parecieron lágrimas.
Al ver a un ruiseñor triste y callado
que en ella se posaba,
dije: el ave es el alma de su dueño
que viene a visitarla.
¡Ay! en aquellas cuerdas yo veía
de un corazón las fibras delicadas
heridas mortalmente
por sin igual desgracia.
Cuando el viento al pasar, aquellas cuerdas
con invisibles dedos agitaba,
gemidos y lamentos
de la lira brotaban. (46-47)

En «La lira rota» de Reina el instrumento tiene dueño, no dueña como en Bécquer. A propósito del género en la rima de Bécquer, García Montero apunta: «Los primeros editores cambiaron en el verso 2 el sexo de la dueña y publicaron "dueño". La corrección, o la errata, me parece significativa, porque en la estética de aquel tiempo la mujer es poesía, sentimiento, pero la razón, la mano organizadora, que sabe arrancar, suele ser masculina» (234-235). Esta versión, como he advertido, es la que siguen varias reescrituras, entre ellas la protesta antidecadentista de Leopoldo García-Ramón. Sin embargo, en el poema de Darío no aparece el género: «¡Quién pudiera, al influjo sagrado / de un soplo celeste, / despertar en el árbol florido / las rimas que duermen!» («*Yo soy aquel*» 289). En Ricardo Gil es una mujer la que arranca las notas del piano, aunque hay una equivalencia entre el instrumento y la mujer: «Ya no roza el marfil aquella mano / más blanca que el marfil» (29). Y el violín de Siles lo despierta «el abrazo del ardiente artista» (*Los fantasmas* 27), al igual que «La guzla» de Blanco-Belmonte es «la guzla del musulmán» (*Desde mi celda* 167).[8]

Es importante detenerse en quien arranca las notas. «La mano de nieve» (Bécquer 203) sugiere belleza, en Bécquer poesía. García Montero añade que «más que una alusión directa a la belleza absoluta de una mano blanca, la mujer», se trata de «la mano inteligente, la mano fría, que sabe elaborar» (235).[9]

8 En «Mi guzla» de Blanco-Belmonte el yo lírico se apropia del instrumento al encontrarlo y lo llama «mi guzla» (*Al sembrar los trigos*, 200-201).

9 García Montero se vale de una estrofa de la rima III: «Inteligente mano / que en un collar de perlas / consigue las indóciles / palabras reunir» (García Montero 356). En palabras de Sebold: «se alegoriza el estado pre-poemático de la obra poética: ese momento en el que el poema no existe todavía salvo en la mente del poeta, ya como inspiración sin elaborar, ya como borrador mental más o menos elaborado,

Sin embargo, no lo entendió así Ricardo Gil al convertir a la mujer en espejo del piano y Reina al considerarla «como el arpa» y hacer al hombre dueño de la misma. En este sentido, hay que recordar el poema «Sonatina» de Darío donde «la princesa está triste» y «está mudo su teclado de clave sonoro» (Darío, *«Yo soy aquel»* 415), equiparando mujer y poesía y, además, la belleza, la poesía, no suena, está olvidada y triste. De igual forma, los versos de uno de los poemas de «Rosas de cada día» de *La soledad sonora* de Juan Ramón Jiménez establecen esta relación: «Nacía, gris, la luna, y Beethoven lloraba, / bajo la mano blanca, en el piano de ella… / En la estancia sin luz, ella, mientras tocaba, / morena de la luna, parecía más bella» (Jiménez, *Antología poética* 197).

La interpretación de Reina y Gil responde a una representación clásica de la musa con el instrumento, ya sea lira o arpa, que asume la pintura y la escultura desde el arte griego (Erato, musa de la poesía amorosa, aparece acompañada siempre de su lira). La belleza, la mano de nieve que toca el arpa, se observa en la desnudez nívea de *Venere che suona l'arpa* (1634), pintura de Giovanni Lanfranco.[10] En «El Genio y la Musa» de *Rayo de sol* de Reina, se produce el enamoramiento entre ambos, mientras la Musa lleva «en las manos la cítara de oro» (60) y en «Imposible», comentado anteriormente, «en el arpa las manos transparentes» (82). A la par, en la primera parte de «Ondas y nubes» de Darío, publicado en *La Época* (Santiago de Chile) el 22 de agosto de 1886, al poeta se le aparece una musa pálida que resulta ser la Tristeza y, en otra comparación de la figura femenina con el arpa, «sus labios hablaban divino idioma, / sus ojos brillaban con lumbre de estrella; / su voz era el eco melifluo de un arpa, / y como el sollozo, de apacible y trémula» (Darío, *Obras desconocidas* 38). La palidez de la musa es poesía, instrumento, arpa: «y hay notas prendidas de celeste música / en los hilos de oro de tu cabellera» (39).[11] Su función no es crear sino inspirar, como le confiesa el poeta a la musa: «Tu acento me inspira, tu voz me enajena» (38).[12] Así Reina y Gil leen «la mano de nieve», lejos de

apuntado en la memoria hasta que el *arte* ("Introducción sinfónica"), la *mano* (rima VII) o la *razón* (rima III) del poeta le dé su estructura definitiva en el papel» (Bécquer 203).

10 Durante el siglo XIX, Antoine Auguste Ernest Hébert (1817-1908) dedicó varias de sus pinturas a mujeres con arpa.

11 En la pintura «Alegoría de la Música» (1894), de Santiago Rusiñol, los cabellos de una musa pálida se enredan en el arpa que está tocando, compartiendo las cuerdas del arpa y los cabellos el mismo color castaño, mientras en la otra orilla del río sucede una procesión de musas con arpas y liras.

12 Darío recurre una vez más al símil del arpa en el poema «Autumnal», publicado el 14 de abril de 1887 en *La Época* y recogido más tarde en *Azul…*: «Una vez sentí el ansia / de una sed infinita. / Dije al hada amorosa: / –Quiero en el alma mía / tener la inspiración honda, profunda, / inmensa: luz, calor, aroma, vida. / Ella me dijo: ¡Ven! con el acento / con que hablaría un arpa. En él había / un divino idioma de esperanza. / ¡Oh, sed del ideal!» (Darío, *«Yo soy aquel»* 368).

la «inteligente mano»; la mano como poesía, sentimiento y belleza, no como razón. La mano de nieve arranca las notas para inspirar al creador, al poeta.[13]

Por otro lado, en Reina el arpa es melancólica,[14] marco de una mujer ideal, imposible (influencia de Bécquer). En el poema «Tarde de otoño» de *Cromos y acuarelas*, el poeta ve cruzar por el jardín una mujer etérea y afligida «en una de esas tardes en que el viento / arranca notas tristes a las ramas, / cual si éstas fueran cuerdas, y los árboles / melancólicas arpas» (69-70). Asimismo, el instrumento roto se repite en Reina: de «La lira rota» se pasa al «Bandolín quebrado» del poema «Boceto» de *La vida inquieta* y, por supuesto, lo acompaña un sonido de arpa melancólica. El arpa vuelve a asociarse a la mujer y el instrumento roto, como la lira, pertenece al hombre, al poeta triste:

> En medio del jardín esplendoroso,
> sobre la fresca alfombra de esmeralda,
> un hombre yace, atravesado el pecho
> por fieras estocadas.
> Vese a su pies un bandolín quebrado;
> las estrellas de luz su rostro bañan,
> y las flores, movidas por el céfiro,
> besan su frente pálida.
> Todo es misterio y paz; solo resuena
> en el silencio de la noche plácida
> una doliente voz de arpa de oro

[13] Un abandono del objeto estético inspirador hacia el sujeto que crea, se aprecia, retomando a Bécquer, en un cuento de Esther López Valencia titulado «La Musa» y publicado el 24 de agosto de 1929 en *La Lectura Dominical*: «Un arpa, que no estaba olvidada "del salón en el ángulo oscuro", sino que llenaba casi toda la reducida habitación, indicó al joven que "la Musa" era artista en toda la extensión de la palabra» (566). Aquí el protagonista se enamora, a través de sus versos, de una poeta que firma con el seudónimo "La Musa", pero cuando la conoce no es como él pensaba: «Cincuenta y tantos años; noventa kilos: el pelo gris, recogido en prominente y antiartístico moño; el rostro, de facciones vulgares, tenía impreso un sello de aburrimiento y de tristeza francamente desagradable, y era insufrible la fijeza impertinente de sus ojos miopes, asomados tras los gruesos cristales de las gafas, que cabalgaban sobre una nariz de no muy clásicas líneas. El cuerpo, macizo, se envolvía en un hábito de parda estameña, sujeto con una correa en la cintura, el cual llegaba hasta los pies, embutidos en unas infames zapatillas de orillo, a cuadritos azules y negros» (566).

[14] En el poema «La vida» (*Andantes y alegros*), tras las «celestes arpas» (79) de la parte titulada «Veinte años», aparecen las «arpas cansadas» (80) de los «Treinta años» y «mudas las arpas» (80) en los «Sesenta años». En el poema «La música» (*Andantes y alegros*; *Cromos y acuarelas*), la parte titulada «Italiana» recoge «de las arpas de oro las cadencias» (20 y 127, respectivamente) en una atmósfera misteriosa y melancólica. En «El entierro de Ofelia» (*Robles de la selva sagrada*) «de los sepulcros se abren las losas / y suenan arpas de oro y violines» (28). En «La estatua» (*La vida inquieta*) «las arpadas / aves con sus endechas la saludan» (84). En «A Víctor Balaguer» (*La vida inquieta*): «Hay un arpa inmortal, arpa terrible / de pavorosos lúgubres acentos» (171).

que se deshace en lágrimas.
Es la náyade triste de la fuente
que, entre gemidos y sollozos, canta
una historia de trágicos amores,
bajo las ondas de zafir y plata. (47-49)

En cuanto a Darío, su reescritura de la rima VII forma parte de la obra *Rimas*, publicada en 1887 y nacida para concursar en el Certamen Valera de Santiago de Chile, siendo el motivo del concurso la imitación del poeta sevillano.[15] La reescritura se produce en la rima VI:

Hay un verde laurel. En sus ramas
un enjambre de pájaros duerme
en mudo reposo,
sin que el beso del sol los despierte.
Hay un verde laurel. En sus ramas
que el terral melancólico mueve,
se advierte una lira,
sin que nadie esa lira descuelgue.
¡Quién pudiera, al influjo sagrado
de un soplo celeste,
despertar en el árbol florido
las rimas que duermen!
¡Y flotando en la luz del espíritu,
mientras arde en la sangre la fiebre,
como «un himno gigante y extraño»
arrancar a la lira de Bécquer! (Darío, *«Yo soy aquel»* 289)[16]

La imitación sobresale en la forma. Darío emula la métrica de Bécquer, utiliza el decasílabo con tres golpes acentuales en tercera, sexta y novena; y el hexasílabo acentuado en segunda y en quinta. Un acercamiento formal novedoso que no se ve en Reina. Sin embargo, la lectura que hace Darío de la rima VII pasa por «La lira rota» del cordobés, donde el instrumento abandona el salón

[15] Las *Rimas* se recogieron en las páginas del primer volumen de *Certamen Valera. Obras premiadas y distinguidas* (1887), editado por Federico Valera. Fueron premiadas las de Eduardo de la Barra y distinguidas con accésit, junto a otras, las de Darío. La impronta de las rimas de Bécquer en Darío es notoria, ejemplo de ello es «Lo fatal», famoso poema que remite a la rima LXVI.

[16] Para la importancia de los instrumentos musicales en Darío, véase León Domínguez, especialmente el apartado dedicado a la lira, aunque no aparezca la reescritura de la rima VII, y el dedicado al arpa, un arpa predominantemente melancólica.

burgués. En Reina: «En el verde jardín, al pie de un árbol, / hallé una lira rota». Y en Darío: «Hay un verde laurel. En sus ramas / […] / se advierte una lira». Asimismo, en Reina despierta la lira «el viento al pasar» y en Darío se anhela que sea «un soplo celeste» el que despierte «a la lira de Bécquer». Por otra parte, Darío no usa el arpa, sino la lira, que ya utilizó Reina, y ambos citan a Bécquer. Hay que recordar que esta no es la única vez que Darío retoma ideas planteadas anteriormente por Reina: «La legión sagrada» de Reina, escrito en 1891 (77), y «Marcha triunfal» de Darío, escrito en 1895 (2); o «La lira triste» de Reina (12-13) y «El pájaro azul» de Darío (63-70), publicado originalmente el 7 de diciembre de 1886 en *La Época* (Santiago de Chile), son algunos de los textos que dialogan entre sí, a pesar de que Niemeyer (343) niegue cualquier influencia de Reina en Darío.[17]

Ricardo Gil es otro de los poetas que reescribe y sigue a Bécquer. De ahí que Cardwell reconozca la huella de Bécquer en Gil, en tanto que precursor del Simbolismo en España. En su caso, la reescritura de la rima VII se encuentra en *La caja de música* y se trata del poema «Tristitia rerum».[18] El instrumento olvidado no es un arpa ni una lira, es un piano que no puede competir en blancura con la mujer que lo hizo sonar (como ya adelanté, la mujer es la poesía). Se produce, además, un cambio con respecto a los poemas de Reina y Darío, a la vez que un mayor acercamiento a Bécquer, haciendo que el instrumento vuelva al salón burgués:

Abierto está el piano…
Ya no roza el marfil aquella mano
más blanca que el marfil.
La tierna melodía

[17] En Reina el ave azul que simboliza el ideal artístico, además de en la «Lira triste», aparece en «Catulo» (*El jardín de los poetas*, 1899): «canta el pájaro azul de mis rimas» (19). Aunque ya no es el ave que se encuentra en la cabeza del poeta y lo destroza, como sucede en «La lira triste» de Reina y en el cuento de Darío.

[18] Sobre la huella de Bécquer anota Cossío: «Las flores deshojadas, las arpas olvidadas, las rosas exultantes en el descote de las hermosas, las músicas apenas vagas y apenas percibidas, todos los pequeños accidentes materiales que Bécquer utiliza en sus rimas están empleados por Ricardo Gil en esta admirable poesía. Pero no es el apunte alusivo, sino el objeto material y consistente el que nuestro poeta exalta en sus versos. El naturalismo es parte del ambiente de esta poesía y con precisión viven en la atmósfera vaga y becqueriana las teclas del piano, el polvo sobre los muelles de la estancia mucho tiempo cerrada, el rojo tapiz sobre el que el reloj mueve su péndola, el sillón vacío, el libro preferido, el cristal turbio del espejo, y también la enredadera, como en la rima de las golondrinas, y hasta la música a media voz como atmósfera sonora del cuadro. Estos elementos realistas amueblan el ámbito becqueriano de un amor ido para siempre con la misma sencillez de lenguaje, con el tono y el ritmo ajustados a la melancolía, con el indefinible espíritu lírico del gran poeta sevillano» (1288-1289). Niemeyer (221) también percibe la influencia de la rima VII, además de la de las rimas XVI y XXVIII.

que a media voz cantaba, todavía
descansa en el atril.
En el salón desierto
el polvo ha penetrado y ha cubierto
los muebles que ella usó:
y de la chimenea
sobre el rojo tapiz no balancea
su péndola el reló. (Ricardo Gil 29)

El tiempo se para: «sobre el rojo tapiz no balancea / su péndola el reló // La aguja detenida / en la hora cruel de su partida, / otra no marcará» (29-30). La figura femenina no cumple solo la función de musa como en Bécquer, donde ella ha dejado olvidada el arpa en un ángulo oscuro. En este poema, además del piano, lo que se abandona en un rincón es el encaje, es decir, la labor doméstica, el papel privado asignado socialmente a la mujer (la casa, el hogar, el cuidado de los hijos, la educación sentimental): «El comenzado encaje, / en un rincón, espera quien trabaje / su delicada red…» (Ricardo Gil 30). Asimismo, las notas no pertenecen a quien sabe arrancarlas. Si en Bécquer es «de su dueña tal vez olvidada» (203), en Ricardo Gil se recuerda que el compositor de esas notas no es ella: «De su autor preferido, / la obra, en el pasaje interrumpido / conserva la señal» (30). La identificación de la mujer con el instrumento se hace latente al hablar de «piano mudo» y cuando al tocar el enamorado vencido el piano con la frente suena la voz amada:

Al golpear mi frente
la madera, sus cuerdas tristemente
comienzan a vibrar…
En la caja sonora
brota un sordo rumor… Alguien que llora
al verme a mí llorar…
Es un largo lamento
al que se liga conocido acento
que se aleja veloz…
En la estancia sombría
suena otra vez la tierna melodía
que ella cantaba siempre a media voz. (31)

José de Siles, «el último becqueriano» (Cossío 451), va a escribir sus dos primeros libros de poesía, *Lamentaciones* y *El Diario de un poeta*, embriagado de Bécquer. Señala Cossío que «su primer libro, *Lamentaciones* […] es libro

desorientado aunque predomina el influjo de Bécquer» (452).[19] La rima VII subyace en «El violín» de *Los fantasmas del mundo*, el alma, encerrada en el instrumento, espera ser despertada por el artista:

> —Yo soy la cuna breve y elegante,
> que un alma guarda, cual sin par tesoro;
> un alma que no hallando, sin desdoro,
> un seno en que anidar, volaba errante.
> Hay fiestas en que voy de acompañante,
> y en que brilla la risa junto al oro,
> y con arpas y flautas, dulce coro
> de amorosa canción alzo triunfante.
> Canto del alma, de quien soy el marco,
> y que del cielo al olvidar la pista,
> posóse en mí, cual ave sobre un barco.
> Cuando duerme, despiértala y conquista
> no más que el beso del vibrante arco
> entre el abrazo del ardiente artista. (27)

Si en Bécquer y en las reescrituras de Reina, Darío y Gil se espera que el alma despierte y llene el instrumento, en Siles este ya está animado y habla. Además, Siles rompe con «La lira rota» que gime y se lamenta (Reina *Cromos y acuarelas* 46-47), la lira escondida tras las ramas del laurel «que el terral melancólico mueve» (Darío «*Yo soy aquel*» 289) y el piano que «sus cuerdas tristemente / comienzan a vibrar…» (Ricardo Gil 31). Siles rompe con la utilización melancólica del instrumento, por parte de Reina, Darío y Gil, que se arrastra de Bécquer.[20] Ya no hay olvido ni polvo, sino fiesta y risa: «Hay fiestas en que voy de acompañante, / y en que brilla la risa junto al oro». Tampoco hay derrota, sino triunfo amoroso: «y con arpas y flautas, dulce coro / de amorosa canción alzo triunfante».

Este tipo de reescritura continúa en otro poeta cordobés, Marcos Rafael Blanco-Belmonte, con el poema «Mi guzla» de *Al sembrar los trigos*:[21]

[19] La sombra de Bécquer se extiende en Siles también en la prosa. Así en octubre de 1888 en *Revista Contemporánea*, a raíz de la publicación de *Un joven sensible*, se señala lo siguiente: «es una colección de quince narraciones breves, sencillas, interesantes y llenas de sentimiento, que recuerdan las del malogrado Adolfo Bécquer» (R. A. 111-112).

[20] Hay que recordar la utilización pesimista del instrumento roto por Manuel Machado. En «Antífona» (*Alma. Museo. Los cantares*, 1907; *Alma* se compone entre 1898 y 1900), al hermanarse con la prostituta: «Igual camino en suerte nos ha cabido; / un ansia igual nos lleva, que no se agota, / hasta que se confundan en el olvido / tu hermosura podrida, mi lira rota» (26).

[21] El poema se publica el 30 de mayo de 1913 en *La Ilustración Española y Americana* (n. XX, p. 355). En

En obscuro rincón de la Mezquita
que al beso de la Cruz se hizo cristiana,
he encontrado una guzla musulmana
donde un alma de ayer vive y palpita.
Cuando sus cuerdas la emoción agita,
brota en ellas la estrofa soberana,
que junta a la entereza castellana
la oriental languidez del islamita.
Es trova por su mágica ternura,
y es oración por su bendito anhelo,
lo que mi guzla en su temblor murmura.
Pero al tender, como la alondra, el vuelo,
sea salve, bendición, romance o sura,
¡es latido de fe que sube al cielo! (200-201)

Tanto en el poema «El violín» de Siles, que dice ser «canto del alma», como en el de Blanco-Belmonte, «donde un alma de ayer vive y palpita», el instrumento está animado. Aquí termina la espera a que alguien despierte el alma del instrumento de los poemas de Bécquer, Reina, Darío y Gil. Un nuevo dueño rescata el instrumento del olvido, lo encuentra y lo saca del obscuro rincón. La guzla del musulmán ahora pertenece al cristiano: «lo que mi guzla en su temblor murmura».

El gusto por el pasado musulmán español de Blanco-Belmonte, ejemplo de ello es el libro de poemas que comparte con Rodolfo Gil titulado *La Mezquita Aljama. La Mezquita de Córdoba*,[22] ofrece nuevos motivos a la reescritura de la rima VII. Así el ángulo oscuro del salón se traslada a un «obscuro rincón de la Mezquita» y el arpa se sustituye por la guzla musulmana.

Al mismo tiempo, «Mi guzla» es una reelaboración de otro poema de Blanco-Belmonte titulado «La guzla», de *Desde mi celda*, para acercarlo a la rima VII de Bécquer.[23] La diferencia de los títulos es crucial: «La guzla» pertenece al musulmán, suena un pasado árabe, de ahí que se diga «con dulce melancolía / la guzla mora se oye vibrar» (167) y se describa así: «Queja doliente, lánguido

Al sembrar los trigos aparece como parte de «Las joyas del juglar». La popularidad que sigue teniendo la rima VII en el periodo que va desde la reescritura de Siles hasta la de Blanco-Belmonte, se observa en el hecho de que en 1908 Menéndez Pelayo incluyera la rima en *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*.

[22] Blanco-Belmonte se ocupa de *La Mezquita de Córdoba*, a lo largo de cinco casidas.

[23] En *Desde mi celda*, hay más alusiones a la guzla. En «Mi musa (imitación a Manuel Reina)» vemos: «mi musa no es un eco de dulce melodía, / es nota que en la guzla brotar hiciera un día / la vieja raza mora» (171). Además, el final del poema «Invitación a la poesía» (122-123) guarda cierta semejanza tanto con «Mi guzla» como con «La guzla».

lloro, / triste suspiro de Abderramán, / postrer gemido del pueblo moro… / eso es la guzla del musulmán» (167). Sin embargo, «Mi guzla» es una apropiación de la guzla del musulmán pasado y vencido por parte del cristiano presente y vencedor (la Mezquita «que al beso de la Cruz se hizo cristiana» y la guzla «que junta a la entereza castellana / la oriental languidez del islamita»). No hay nada que lamentar, solo celebración y victoria, por eso cuando la guzla la tañe el cristiano la «emoción agita», es «mágica ternura», «bendito anhelo», «¡es latido de fe que sube al cielo!».

En definitiva, la rima VII de Bécquer resuena con fuerza en el periodo modernista de la poesía en español. Tanto algunos de sus máximos representantes (Reina, Darío y Gil) como otros menos conocidos y más eclécticos (Siles y Blanco-Belmonte) hacen posible una línea diacrónica donde se mantienen, desechan o añaden elementos poéticos, buscando la originalidad en la reescritura, la voz propia en la tradición.

OBRAS CITADAS

Anónimo. «Rimas fiscalenses (imitación de G. A. Bécquer)». *El Fígaro*, n. 32, 02/01/1880, p.3.

---. «En pleno consejo». *El Buñuelo. Sainete Político*, n. 2, 11/04/1880, p. 2.

---. «Círculo literario. — Cádiz. — Certamen científico-literario-artístico. — 1886. — Programa». *Revista Popular de Conocimientos Útiles*, n. 280, tomo XXII, 07/02/1886, p. 66.

---. «Gustavo A. Bécquer». *El Nuevo Régimen*, 14/12/1895, pp. 2-3.

---. «Una interview con don Práxedes». *Gedeón*, n. 38, 30/07/1896, pp. 2-3.

---. «Obsequio a "Clarín"». *El Globo*, 26/11/1897, pp. 2-3.

---. «Menudencias». *Semanario Festivo, Literario, Artístico y de Actualidades* de *Caras y Caretas*, n. 550, 17/4/1909, p. 36.

Aguilar Piñal, Francisco. *La obra poética de Manuel Reina*. Madrid, Editora Nacional, 1968.

Alonso, Dámaso. «Aquella arpa de Bécquer». *Cruz y Raya,* n. 27, 1935, pp. 61-104.

---. «Originalidad en Bécquer». En Russell P. Sebold (coord.), *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 109-134.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas*. Ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

Blanco Asenjo, Ricardo. «Una visita al estudio de Plasencia». *La Iberia*, 29/04/1888, p. 1.

Blanco-Belmonte, Marcos Rafael. *Desde mi celda*. Córdoba, Imprenta y Librería del "Diario", 1895.

---. *Al sembrar los trigos.* Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1913.

Cardwell, Richard A. «La poesía moderna, modernísima, poesía, quizás, del futuro: los orígenes del simbolismo en España». *Anales de Literatura Española*, n. 15, 2002, pp. 27-53.

Cossío, José María. *Cincuenta años de poesía española.* Vol. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

Darío, Rubén. «El pájaro azul». En Id., *Azul…*, Valparaíso, Imprenta y Litografía Excelsior, 1888, pp. 63-70.

---. «Marcha triunfal». *El Álbum de Madrid*, n. 8, 02/06/1899, p. 2.

---. *Obras desconocidas. Escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros.* Ed. de Raúl Silva Castro, Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1934.

---. «*Yo soy aquel que ayer no más decía*». *Libros poéticos completos.* Coord. de Ricardo de la Fuente Ballesteros y Francisco Estévez, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2018.

Demófilo. «La orfandad de las letras». *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, n. 195, 12/09/1886, p. 4.

García Montero, Luis. *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer.* Barcelona, Tusquets, 2001.

García-Ramón, Leopoldo. «Cartas de París». *Revista Contemporánea*, tomo LXIV, octubre-noviembre-diciembre, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, 1886, pp. 155-167.

Gil, Ricardo. *La caja de música.* Madrid, La España Editorial, 1898.

Gil, Rodolfo y Blanco Belmonte, Marcos Rafael. *La Mezquita Aljama. La Mezquita de Córdoba.* Córdoba, Imprenta de La Unión, 1895.

Jiménez, Juan Ramón. *La soledad sonora.* Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1911.

---. *Antología poética.* Ed. de Javier Blasco, Madrid, Cátedra, 2008.

León Domínguez, Emilia. «Los instrumentos musicales en la obra poética de Rubén Darío». *Anales de literatura hispanoamericana,* n. 15, 1986, pp. 251-270.

López Valencia, Esther. «La Musa». *La Lectura Dominical*, 24/08/1929, pp. 565-566.

Machado, Manuel. *Alma. Museo. Los cantares.* Madrid, Librería de Pueyo, 1907.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana.* Madrid, Victoriano Suárez, 1908.

Niemeyer, Katharina. *La poesía del premodernismo español.* Madrid, CSIC, 1992.

Olmsted, Everett Ward. «Comentario a la rima VII». En Gustavo Adolfo Bécquer, *Legends, Tales and Poems*, ed. de Everett Ward Olmsted, Boston, Ginn & Company, 1907, p. 167.

PALENQUE, Marta. *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900).* Sevilla, Alfar, 1990.

R. A. «Boletín bibliográfico». *Revista Contemporánea*, tomo LXXII, octubre-noviembre-diciembre, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, 1888, pp. 111-112.

REINA, Manuel. *Andantes y alegros.* Madrid, Imprenta de A. Flórez y compañía, 1877.

---. *Cromos y acuarelas.* Madrid, Imprenta de Fortanet, 1878.

---. «La lira triste». *La Diana*, n. 17, 08/10/1883, pp. 12-13.

---. «La legión sagrada». *Almanaque de la Ilustración Española y Americana para 1893.* Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1892, p. 77.

---. *La vida inquieta.* Madrid, Librería de Fernando Fe, 1894.

---. *La canción de las estrellas.* Madrid, Tipografía de los hijos de M. G. Hernández, 1895.

---. *Rayo de sol.* Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1897.

---. *El jardín de los poetas.* Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1899.

---. *Robles de la selva sagrada.* Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1906.

Sawa. «Becqueriana». *El Heraldo de Madrid*, 11/11/1935, p. 16.

SILES, José de. *Lamentaciones: poesías.* Madrid, A. Flórez y compañía, 1879.

---. *El Diario de un poeta.* Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso, 1885.

---. *Los fantasmas del mundo. Poemas de la realidad y la fantasía.* Madrid, R. Velasco, Impresor, 1903.

Un lunático. «Madrid» *Los Lunes de El Imparcial*, 5/4/1875, p. 2.

VALERA, Federico, (ed.). *Certamen Valera. Obras premiadas y distinguidas.* Tomo I («Antolojía»), Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1887.

Cabalgando por los infiernos: de Gottfried Burger a Leopoldo Lugones

Borja Rodríguez Gutiérrez
Sociedad Menéndez Pelayo

¡Oh, cómo te miraban las tinieblas,
cuando ciñendo el nudo de tu brazo
a mi garganta, mientras yo espoleaba
el formidable ijar de aquel caballo,
cruzábamos la selva temblorosa
llevando nuestro horror bajo los astros!
Era una selva larga, toda triste,
la selva dolorosa cuyos gajos
echaban sangre al golpe de las hachas,
como los miembros de un molusco extraño.
Era una selva larga, toda triste,
y en sus sombras reinaba nuestro espanto.
El espumante potro galopaba
mojando de sudores su cansancio,
y ya hacía mil años que corría
por aquel bosque lúgubre. ¡Mil años!
Y aquel bosque era largo, largo y triste,
y en sus sombras reinaba nuestro espanto.
Y era tu abrazo como nudo de horca,
y eran glaciales témpanos tus labios,
y eran agrios alambres mis tendones,
y eran zarpas retráctiles mis manos,
y era el enorme potro un viento negro
furioso en su carrera de mil años. (Lugones 63)

Corría 1897 cuando los paseantes y curiosos de Buenos Aires descubrían en las librerías un poemario con el título de *Las montañas de oro*. Su autor era un

desconocido provinciano, de apenas veintitrés años, que había llegado pocos meses antes a la capital del Río de la Plata, haciendo un viaje de mil kilómetros desde una pequeña aldea de la provincia de Córdoba, Villa María del Río Seco. Con estos antecedentes, era normal que los lectores esperaran un libro de poemas dedicados al terruño o a amores juveniles e idealizados, quizás de sabor arcaico y tradicional, propio de un poeta que había crecido, vivido y leído muy lejos de la metrópoli. Una entrada en los círculos poéticos modesta y bien educada, que los críticos, cultos y veteranos de la capital, pudieran saludar con indulgencia y con unas palabras de aliento y que permitiera al primerizo poeta ganarse un pequeño lugar en los grupos literarios sin ofender a nadie y respetando a los mayores.

Pero el desconocido autor se llamaba Leopoldo Lugones. Y Lugones, a lo largo de su vida y su carrera, demostró que conceptos como la timidez, la prudencia, la moderación y el respeto a las autoridades no pasaron nunca por su cabeza. Por eso *Las montañas de oro* es un libro de ruptura, provocador, insolente, atentatorio contra la moral, deliberadamente escandaloso. Según Anderson Imbert, con este libro Lugones se situó «a la izquierda del modernismo» (411). Para Sanz de Medrano, no nos encontramos aquí con un poemario modernista, sino «decadentista» (68).

Salvador Dalí tenía, en ese momento, apenas ocho años. Si se hubieran conocido entonces, Lugones le hubiera enseñado, desde su pequeña aldea de Río Seco, el arte de la provocación y el escándalo para llamar la atención. *Las montañas de oro* está escrito para impresionar y escandalizar y repugnar al lector biempensante. La sensualidad pervertida, la necrofilia, el erotismo decadente, las imágenes violentas y poderosas… El joven cordobés estaba entonces en plena exaltación anarquista y llevó a su poesía la negativa tajante a cualquier límite y cualquier disciplina. Pero, además, el muchacho provinciano quería hacer alarde de su cultura y formación, de las considerables lecturas que había acumulado en la soledad del campo, del aluvión de conocimientos que pululaban por su enfebrecida y agitada cabeza. No era el momento de ser riosecano, tradicional, patriótico. Mucho tiempo más tarde, ya sesentón y en los últimos años de su vida querría fundirse con su tierra en unas quintillas deliberadamente prosaicas que en vano buscaríamos en *Las montañas de oro*: «En Villa de María del Río Seco, / al pie del Cerro del Romero nací. / Y esto es todo cuanto digo de mí, / porque no soy más que un eco / del canto natal que traigo aquí» (Lugones 807). El anarquista veinteañero y provocador quería ser europeo y exótico, mirar por encima del hombro a los bonaerenses y deslumbrarles con una literatura que buscaba sus fuentes y sus temas en Europa. Como hizo a lo largo de toda su vida, se negó a interpretar el papel que se esperaba de él, a ocupar el lugar que otros le habían asignado. Por eso no quiso ser el aprendiz de poeta provinciano, sino el poeta culto, decadente, de exquisita corrupción y escandalosa amoralidad.

Y al principio del libro colocó el poema «A Histeria» cuyos primeros versos ya hemos citado. Tan solo un año antes, en 1896, Freud había publicado su estudio sobre la histeria, en la que explicaba esta afección psíquica como el resultado de deseos sexuales reprimidos. Lugones abraza esta idea en el título y la plasma en un romance en endecasílabos lleno de tensión erótica, en un episodio vampírico de sexo y muerte a lomos de ese caballo, que, según nos dice el protagonista y narrador del poema, el monstruo que cuenta la historia, al que luego volveremos, llevaba cabalgando más de mil años.

Aquí no podemos por menos de admitir que Lugones dio en este punto rienda suelta a su exageración. En realidad, el potro negro había comenzado su cabalgata infernal no mil años antes, sino más bien unos 120, en 1773, en la vieja Europa, en Alemania, y había galopado hasta los últimos confines del mundo romántico llevando en su grupa a los protagonistas de la célebre balada de Gottfried August Bürger, *Lenore*. Uno de los acontecimientos literarios de más rotundo y extendido éxito en la Europa del siglo XIX.

Lenore, la desgraciada joven que da nombre al poema de Bürger, espera inútilmente el regreso de su amado Wilhelm de la guerra que lo tiene alejado de su lado desde ya largo tiempo. Al fin termina la guerra y los soldados vuelven. Pero todos no. Wilhelm es uno de los que no regresan y por más preguntas que hace la infeliz novia a los que pasan por su aldea, nadie sabe nada de él. La desesperación de Lenore al darse cuenta de que Wilhem nunca volverá es la que se puede esperar de una protagonista romántica. Maldice al destino. Manifiesta que la vida ya no tiene sentido para ella y clama contra la injusticia divina. Las exhortaciones de su madre a la resignación, a aceptar la voluntad de Dios y a esperar el reencuentro con Wilhem en el cielo caen en saco roto: la tristeza de Lenore está extendida por todo su ser y la conformidad con los designios divinos que le propone su madre es imposible para ella. Una noche, un caballo llega ante la puerta de la casa de Lenore y una voz llama a la joven. Lenore sale y reconoce a Wilhelm en el jinete del caballo. Un Wilhelm impaciente que la exhorta a huir con él a lomos de su caballo, pues esa misma noche tienen que llegar a su lecho nupcial. Lenore alucinada sube a lomos del caballo y Wilhelm empieza una cabalgata frenética mientras a lo largo del poema se repite el verso que se convirtió el más célebre del poema: «Die toten reiten schnell / Los muertos cabalgan de prisa» (Bürger 32). En su galopar nocturno contemplan un entierro, se ven rodeados de espectros que les siguen los pasos y llegan hasta un cementerio cuya puerta se abre ante ellos. Wilhem desmonta del negro caballo y su armadura desaparece revelando que es un esqueleto provisto de guadaña y reloj de arena. Y los espectros bailan alrededor de Lenore mientras esta muere, castigada, al parecer, por no tener la suficiente resignación cristiana.

El éxito de Lenore fue arrollador. Es un lugar común el del que fue Germaine Necker, Madame de Stäel, que difundió la balada en toda Europa en

ese libro fundamental que fue *De la Alemania*. Pero lo cierto es que Stäel habla en esa obra de un buen número de poemas y obras literarias y que menciona a *Lenore* en una página y media del libro (dedica más espacio a otra balada de Bürguer, *El cazador*, que a la propia *Lenore*). Aunque no se puede negar que el certero ojo crítico de Stäel estableció que el terror era una fuente inagotable de los textos poéticos en Alemania, que el poema de Bürger añadía a esa temática la perfección formal, «las sílabas, las rimas, todo el arte de la palabra se ha empleado para excitar el terror» (99) y que *Lenore* hablaba a lo más profundo de una nueva sensibilidad que se deleitaba en lo numinoso, lo estremecedor y lo imaginada: «la poesía no podrá ser popular cuando desprecia lo que ejerce un poder irreflexivo sobre la imaginación» (99). Bürger encontró la llave que activaba ese poder irreflexivo y su *Lenore* viajó por toda Europa llevando el terror a lomos de su caballo negro.

Las traducciones se sucedieron y se publicaron al menos treinta versiones en inglés (entre ellas la de Walter Scott) antes de 1892. En francés se realizaron aún más y es de destacar que cinco de ellas se deben al mismo autor, Gerard de Nerval, totalmente obsesionado con el poema. Sobre la suerte de *Lenore* en España ha escrito Hans Jurechtske que analiza tres traducciones de la obra al español: la de Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar en 1840, publicada en el *Seminario Pintoresco Español*, la de Gerónimo Roselló, de 1853, en su libro *Hojas y flores* y la de Juan Valera, escrita durante su estancia en Alemania, entre 1855 y 1860. Traducción muy curiosa, que modifica gran parte de un poema que el antirromántico que era Valera definió como una composición en la que «lo asqueroso, lo repugnante y lo sepulcral daban grima» (Jurechtske 127).

Escobar, por su parte, añade (1989) a esas traducciones de las que da noticia Juretchske una anterior, publicada en 1831 en el *Correo literario y mercantil*, que el maestro del costumbrismo atribuye a Mariano Rementería y Fica.

Pero la huella de *Lenore* en la literatura española tiene más eslabones. Por ejemplo, en un relato de Eugenio de Ochoa en *El Artista*, analizado modélicamente por Sergio Beser. El cuento apareció en la revista con el título de *Luisa* y luego su autor lo rebautizó como *Hilda,* sin duda porque este nombre parecía más germánico a Ochoa a tenor del inicio del texto que apareció en *El Artista.*

> El país de las aventuras misteriosas, la patria de las sílfides y de las ondinas, el suelo predilecto de los encantadores y las magas es la Alemania, la triste la nebulosa Alemania. Sus bosques tan antiguos como el mundo, tan negros como el infierno, son asilo de infinitos duendes y fantasmas; las orillas de sus anchos lagos, cubiertos de una cenicienta y espesa neblina, están erizadas de fuertes castillos feudales, teatros todos de las más prodigiosas aventuras ¿Y qué mucho?... En todos ellos reside alguna poderosa maga, ya

> fije su mansión entre los pilares de sus góticas capillas, ya en sus revueltos subterráneos, ya entre sus desiguales almenas, ya en el húmedo panteón donde duermen con eterno sueño en sus tumbas de piedra los antiguos señores del castillo. (Rodríguez Gutiérrez 243)

Pero también Espronceda conoció sin duda la obra de Bürger. Pensemos que Don Félix de Montemar, como Lenore, viaja toda lo noche, arrastrado por una figura que resulta ser un esqueleto y muere al final de esa noche arrebatado por los espectros que bailan en corro alrededor de él.

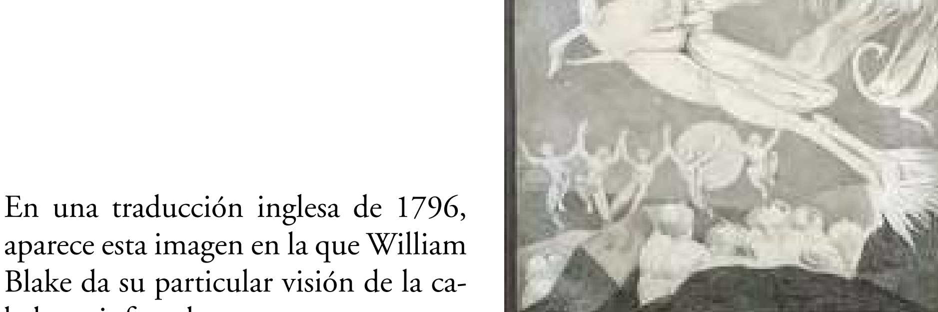
En un siglo en el que los escritores, los dibujantes y los grabadores se hermanaron para producir un buen número de obras maestras de la literatura ilustrada no podían faltar las imágenes de Lenore. Y entre todas las partes del poema, sin duda la más representada, la que más conmovió a los lectores y más interesó a los dibujantes fue la de la cabalgata infernal en el que la desgraciada Lenore es arrastrada por el esqueleto de Wilhelm a lomos de su negro caballo. Ya Jurechtske, en su penetrante análisis de la balada alemana había indicado que Bürger dedicaba la parte más extensa de ese poema a pintar el viaje demoníaco a lomos del caballo negro. La plasticidad, las imágenes sobrenaturales y terroríficas que evocaban los versos del poeta alemán fueron la inspiración de múltiples artistas.



En 1784 Daniel Chodowieki compone esta acuarela que representa el momento en que Lenore se da cuenta de que su amado Wilhelm la lleva a un cementerio mientras por encima de ellas los espectros contemplan la escena y preparan el cortejo infernal.



En 1789 Chodowiecki dibuja de nuevo la misma escena en una edición ilustrada de los poemas de Bürger.



En una traducción inglesa de 1796, aparece esta imagen en la que William Blake da su particular visión de la cabalgata infernal.



En ese mismo año en la que Lady Diana Beauclerk ilustra una lujosa edición del poema traducido al inglés por W. R. Spencer. Beauclerk nos presenta tres momentos del viaje de Wilhelm y Lenore, la contemplación del entierro, la aparición de los espectros y la llegada al cementerio con Wilhem convertido en esqueleto y Lenore moribunda.



Y también en 1796 Johann Cristian Ruhl ilustra una edición alemana de lujo en la que se detalla la secuencia de la cabalgata y muerte de Lenore.



La obra sale de las ilustraciones de los libros y pasa a la pintura como en este cuadro, *Die Ballade der Lenore* de Jean Horace Vernet (1829).



O este otro de Ary Scheffer de 1830, *Die toten reiten schnell.* (Figura 10) Lenore se había convertido ya en un clásico inspirador de pintores y dibujantes. Por eso los ilustradores más prestigiosos de Europa prueban sus artes en el frenético galopar del caballo negro de Wilhelm, añadiendo detalles y particularidades que no están en el texto.





Es el caso de Moriztz Resch, en 1840. En la obra de este ilustrador alemán no solo Wilhem se convierte en un esqueleto; también el negro caballo. Lenore, en su muerte, se ve envuelta en un lujurioso abrazo por su difunto amado, mientras un espectro ataviado de sacerdote parece celebrar la boda: una imagen que recuerda poderosamente a estos versos de *El Estudiante de Salamanca*:

> El carïado, lívido esqueleto,
> los fríos, largos y asquerosos brazos,
> le enreda en tanto en apretados lazos,
> y ávido le acaricia en su ansiedad:
> y con su boca cavernosa busca
> la boca a Montemar, y a su mejilla
> la árida, descarnada y amarilla
> junta y refriega repugnante faz.
> Y él, envuelto en sus secas coyunturas,
> aún más sus nudos que se aprieta siente,
> baña un mar de sudor su ardida frente
> y crece en su impotencia su furor;
> pugna con ansia a desasirse en vano,
> y cuanto más airado forcejea,
> tanto más se le junta y le desea
> el rudo espectro que le inspira horror. (Espronceda, 194)

El tema de Lenore se mantiene en la imaginación y en la paleta de los pintores durante todo el siglo XIX, como podemos ver en estas obras,



Alfred Elmore (1871),



Gustave Moreau (1885),

o



Franz Kirchbach (1896). Y en este siglo XXI la noche demoníaca de Wilhelm y Lenore a lomos del caballo negro, reaparece como podemos ver



En Kristina Germann (2007)



Dalida Georgesuhell (2017)



o Lindsay Payton (2018). Y no se trata de un repaso exhaustivo, ni mucho menos: las imágines del caballo de Lenore y Wilhelm son muchas más de las que indico en este trabajo.

Lugones se enfrenta al mito de Lenore y como los ilustradores se centra en el momento de la cabalgata infernal. Prescinde totalmente de antecedentes y de explicación de los hechos. No encuadra los acontecimientos y el *exordio in abrupto* que es el principio del poema nos adentra, de golpe, en un misterioso viaje que se resiste a revelar su significado al lector:

> Caímos a un abismo tan profundo
> que allí no había Dios: montes lejanos
> levantaban sus cúspides, casqueadas
> de nieve, bajo el brillo de los astros,
> como enormes cabezas de Kalifas;
> describía Saturno un lento arco
> sobre el tremendo asombro de la noche;
> los solemnes reposos del Océano
> desnivelaba la siniestra luna,
> y las ondas, hirviendo en los peñascos,
> hablaban como lenguas, con el grito
> de las vidas humanas que tragaron.
> Entonces, desatando de mi cuello
> el formidable nudo de tu abrazo,
> buscaste ansiosa con tus ojos mártires,
> mis torvos ojos, que anegó el espanto. (Lugones 63)

«A Histeria» es un romance endecasílabo con la rima en a-o, que se mantiene a lo largo de los sesenta y ocho versos que forman el poema. La voluntad rupturista de Lugones era tan acusada que a lo largo del libro los poemas aparecen sin el salto de línea versal. Cada verso está separado del posterior con un guion, lo que hace más difícil para el lector establecer la métrica del poema. El texto tiene una acusada musicalidad, mantiene el acento en sexta en 59 de los 68 versos y con 30 versos con acento en cuarta. Todo ello marca un ritmo muy rápido al que contribuyen los abundantes signos de exclamación, las repeticiones, los paralelismos y las frecuentes exclamaciones a lo largo del texto.

El primer verso («¡Oh, cómo te miraban las tinieblas!») introduce el tú y el yo que forman el contante de este poema. Un yo que ha cambiado, que se ha transmutado desde la *Lenore* original de Bürger. Lugones utiliza aquí la voz de Wilhelm, que es el protagonista del poema del riosecano. Wilhelm, el ser de otro mundo,el muerto viviente, el castigo de Lenore, el objeto del horror, toma voz. Y esta voz no es de venganza. Es ella se transluce el horror por sí mismo, el deseo imposible de no ser el agente de la muerte de Lenore, la vergüenza de ser lo que es. El monstruo que se espanta de su misma condición, que abomina de su naturaleza. Como le ocurre al desgraciado protagonista de *La casa de*

Asterión de Jorge Luis Borges (siempre admirador de Lugones) en anhelosa espera de su matador/libertador,[1] como le pasa al extraño con el que Howard Phillips Lovecraft se dibujó a a sí mismo en su existencia solitaria, el Wilhelm de «A Histeria» quisiera ser otra cosa, otro ser, tener otro destino o, por lo menos, ignorar todo de sí y no reconocerse a sí mismo, no saber que es lo que ocurre cuando su amada le mira a los ojos:

> ¡Oh, no mires mis ojos,
> hay un vértigo dormido
> en sus tinieblas; hay relámpagos
> de fiebre en sus honduras misteriosas,
> y la noche de mi alma más abajo:
> una noche cruzada de cometas
> que son gigantes pensamientos blancos!
> ¡Oh, no mires mis ojos, que mis ojos
> están sangrientos como dos cadalsos;
> negros como dos héroes que velan
> enlutados al pie de un catafalco! (Lugones 63-64)

Wilehelm sabe del poder destructor de su mirada, de la muerte que lleva en su interior y que todo lo consume y lo destruye. Es la furia asesina de los ojos de la Gorgona, la destrucción que sobreviene al contemplar el horor. Si el Asterión de Borges no tenía ningún espejo a lo largo de toda su laberíntica casa, si el extraño lovecraftiano solo pudo huir y olvidar la única vez que se enfrentó al espejo, el Wilhelm de Lugones, como Vlad Dracul, el conde Drácula, con el que tanto tiene que ver, rehuye los espejos para no enfrentarse a la verdad de la destrucción que acecha en su mirada. Pero son vanos los ruegos de Wilhelm. Ni él ni Lenore pueden sustraerse a la fuerza del abismo, a la atracción de lo salvaje innominado que nos fascina y nos sumerge en lo sublime:

> Y aparecieron dos ojeras tristes
> como flores del Mal bajo tus párpados,
> y yo besaba las siniestras flores
> y se apretaban tus heladas manos
> sobre mi corazón, brasa lasciva,
> y alzábanse tus ojos en espasmo,
> y yo apartaba mis terribles ojos,
> y en tus ojos de luz había llanto,

[1] «¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El Minotauro apenas se defendió» (Borges 72).

y mis ojos cerrábanse, implacables,
y tus ojos abríanse, sonámbulos,
y quería mis ojos tu locura,
y huía de tus ojos mi pecado:
y al fin mis fieros ojos, como un crimen,
sobre tus ojos tímidos brillaron,
y al sumergir en mis malditos ojos
el rayo triste de tus ojos pálidos,
en mis brazos quedaste, amortajada
bajo una eterna frialdad de mármol. (Lugones, 64)

Ni esqueletos ni fantasmas, ni parafernalias de ultratumba. El Wilhelm que imagina Lugones lleva la muerte dentro de sí, una muerte que espanta y atrae, que deja a Lenore suspendida al borde del precipicio. Y aunque el monstruo, que abomina de su condición, intenta evitarlo, y aunque aparta sus ojos, aunque retrasa todo lo que puede el instante fatídico en que las miradas de los dos se van a cruzar, la víctima desea su sacrificio, la presa se ofrece al cazador, la vida se rinde ante la muerte. El equilibrio no puede mantenerse, la misma contemplación de lo que nos aterra nos puede llevar a adentrarnos en el centro mismo del terror. «Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti», como indicaba Nietzsche en *Mas allá del bien y del mal* (114), recogiendo una idea que ya avanzaba Madame de Staël en *De la Alemania,* hablando de la mente enfebrecida de los románticos, que en su delirio experimentan «una turbación semejante a la que se siente al borde del abismo y la misma fatiga que se experimenta después de haberle contemplado largamente puede precipitarnos a él» (143).

Lenore mira tanto al abismo de los ojos de Wilhelm que el abismo acaba por mirar dentro de ella. La víctima que pide su sacrificio y el monstruo que siente piedad de los seres que destruye. Dos figuras que iban a tener descendencia en la literatura y en la cinematografía del siglo que llegaba tras el libro del riosecano.

En aquel mismo año, 1897, en el que Lugones contaba la historia de amor y muerte de Lenore y Wilhelm y su viaje a lomos del caballo negro, un joven abogado inglés, llamado Jonathan Harker, esperaba en un cruce de caminos, en una noche oscura, la llegada de un coche de caballos. Los compañeros de la diligencia que le había llevado hasta allí susurraban con voz temerosa y le exhortaban a irse y abandonar su intención de llegar al castillo de su huésped, el Conde Drácula. Pero Harker, ignorante del destino que le acechaba permaneció en el camino hasta que llegó el coche que esperaba tirado por caballos tan negros como el carbón, llevados por un conductor del que apenas se podían distinguir

sus ojos rojos como la sangre y sus dientes blancos y afilados. Ante las palabras del cochero de que sus caballos eran rápidos, uno de los compañeros de Harker dice en un susurro aterrorizado: «Die toten reiten schnell» (Stoker 41).

Los muertos viajan deprisa. El lema de Lenore resuena en las páginas de la novela de Bram Stoker, publicada el mismo año que *Las montañas de oro*. Los ecos de la cabalagada infernal de Wilhelm y Lenore resonaban en Transilvania, en la Irlanda natal de Stoker y en la Córdoba de Lugones, en Londres y en Buenos Aires. Y Lugones los usó, a conciencia, en el primer poema de *Las montañas de oro*, para escandalizar a los biempensante bonaerenses.

OBRAS CITADAS

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana I. La colonia. Cien años de república.* México, Fondo de cultura económica, 1977.

Beser, Sergio. «En tormo a *Hilda*, cuento de Eugenio de Ochoa». *Verba manent. Estudios y ensayos literarios*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 27-42.

Borges, Jorge Luis. *El Aleph.* Madrid, Alianza Editorial, 1976.

Bürger, Gottfried August, y Johann Wolfgang Goethe. *Los muertos cabalgan deprisa: Lenora y La novia de corinto.* Madrid, Oficina de Artes y ediciones, 2015.

Escobar, José. «La literatura alemana en el Romanticismo español: la balada "Lenore" de G. A. Bürger». *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986,* vol. II, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 41-48.

Espronceda, José. *Poesías completas.* Ed. de Juan Alcina Franch, Barcelona, Bruguera. 1976.

Juretschke, Hans. «Comentario a tres traducciones de la balada Lenore, de Gottfried August Bürger». *Filología Moderna*, n. 56-58, 1975-1976, pp. 91-132.

Lugones, Leopoldo. *Obras poéticas completas.* Madrid, Aguilar, 1959.

Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal.* Alianza Editorial, Madrid, 2009.

Rodríguez Gutiérrez, Borja. *El cuento romántico español. Estudio y antología.* Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2008.

Sanz de Medrano, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana (Desde el Modernismo).* Madrid, Taurus universitaria, 1992.

Stäel, Madame de (Germaine Necker). *La Alemania.* Madrid, Espasa Calpe, 1991.

Stoker, Bram. *Drácula.* Alcobendas (Madrid), Altorrey, 1993.

Revisión del legado de Alberto Lista y sus artículos literarios de *El Censor*

Fátima Rueda Giráldez
Universidad de Sevilla

El legado de Alberto Lista ha sido muchas veces ponderado y su magisterio ha sido reconocido para con la generación romántica: contó entre sus alumnos a Ventura de la Vega, Espronceda, Eugenio de Ochoa, Santiago Diego Madrazo, Agustín Durán, Amador de los Ríos, Fernández Espino, o Rodríguez Zapata; y a ese magisterio directo hay que añadir el que se formó a través de las opiniones creadas por publicaciones periódicas, destacando sus colaboraciones en *El Correo Literario y Económico de Sevilla* (1803-1808), *El Espectador Sevillano* (1809-1810), *El Censor* (1820-1822), *La Gaceta de Bayona* (1828-1830), *La Estafeta de San Sebastián* (1830-1831), *La Estrella* (1833-1834) o *El Tiempo* (1838-1840). Con su extensa obra crítica, Alberto Lista impulsó el nacimiento de la teoría literaria en España.

La trayectoria de Lista fue cambiante y sus ideas experimentaron una evolución que se puede perseguir a través de esas publicaciones periódicas de distintos años, de las que resultan particularmente interesantes las relacionadas con las principales polémicas literarias europeas de finales del XVIII y comienzos del XIX, porque demuestran la conexión de su pensamiento literario con los debates que agitaban Europa. La posición de Lista en esas polémicas va generando un discurso modular en el que intervienen la política y la ideología, según se manifiesta particularmente en sus publicaciones relativas a la polémica sobre el uso de los asuntos religiosos y mitológicos en la poesía. En relación con ese debate, resultan especialmente relevantes sus publicaciones en *El Censor*, puesto que sacan a la luz a un Lista al que la crítica no ha prestado toda la atención que merecería, probablemente porque muchas veces esas publicaciones han quedado al margen de las distintas recopilaciones de su obra ensayística. Los textos de esa etapa, coincidente con los años del Trienio Liberal, régimen con el que entonces se identificaba, descubren contradicciones con respecto a sus escritos de la década de los 30, que muestran a un Lista más conservador

y que sin embargo ha tenido mayor fortuna crítica y editorial. Probablemente la causa esté en la mayor facilidad de acceso a las publicaciones de esos años, recopiladas en sendas ediciones de 1840 y 1844, en vida del autor.

A pesar de la inconveniencia que supone separar política de literatura en las publicaciones de *El Censor,* que se presenta desde la propia portada como un «periódico político y literario», ambas vertientes tienden a ser analizadas de manera independiente. Así, por un lado, se han venido estudiando los artículos literarios que recogen sobre todo las consideraciones de Lista con respecto al teatro del Siglo de Oro; mientras que los escritos políticos de esos años han sido a su vez objeto de estudios independientes.[1] Sería sin embargo conveniente recuperar ciertos ensayos literarios de contenido político que han quedado soslayados en las distintas ediciones y estudios de la obra crítica de Lista, según se advierte tras un repaso por éstos.

Las mencionadas ediciones en vida del autor, tanto la de 1840 como la de 1844, presentan exclusivamente los artículos publicados en *El Tiempo*, que tuvieron una enorme resonancia, especialmente por el debate en torno al teatro español y al Romanticismo, de modo que el propio Lista pensó enseguida en publicarlos aparte (Juretschke 200). Lo mismo ocurre en la recopilación de artículos que José María Quadrado reunió bajo el nombre de *Fruto de la prensa periódica: colección de religión, política y literatura sacada de los mejores periódicos de España,* en 6 tomos, donde se insertan algunos textos de Lista, de nuevo seleccionados solamente de entre los de *El Tiempo*.[2] También en las ediciones de la *Biblioteca de Autores Españoles* a cargo de Hartzenbusch aparecen ciertos artículos de Lista como ilustración a los autores a los que corresponde el tomo: es el caso de la edición de Tirso de Molina (XXII-XXVII) o la de Alarcón (XXXIX-XL), nuevamente escogidos de sus publicaciones de *El Tiempo*; aunque según noticia de Menéndez Pelayo, también se incluyen tres o cuatro artículos de *El Censor* en esa colección (Menéndez Pelayo, *Biblioteca de traductores* vol. 2, 334). Eugenio de Ochoa, por su parte, sí llega a incluir en sus *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles* un texto de *El Censor* con el nombre de Alberto Lista, a pesar de que aquellos artículos no se publicaron con firma: se trata del «Examen del drama titulado *La novicia, o la víctima del claustro*» (vol. 2, 272-273).

Siguiendo el recorrido cronológico, a finales del XIX es Menéndez Pelayo quien protagoniza el estudio de la obra de Lista, al que se refiere en numerosas

1 Así González Manso (143-181) o Carbajosa Aguilera, que en su tesis dedica un capítulo a las ideas políticas de Lista durante el Trienio Liberal, concretamente en *El Censor* (293-310).

2 Entre sus páginas se pueden leer artículos como «De la influencia del cristianismo en la literatura» (vol. 2, 330-341); «De lo que hoy se llama romanticismo» (vol. 4, 314-325), o «Del teatro inglés y del español» (vol. 5, 301-318).

ocasiones a lo largo de su extensa obra, describiendo *El Censor* con las siguientes palabras:

> Fueron sus principales y quizá únicos redactores D. Sebastián Miñano (que allí insertó sus Cartas del Madrileño), D. José Gómez Hermosilla y D. Alberto Lista. Al último pertenecen varios artículos políticos, [...] muchos juicios de obras literarias y casi toda la sección de Teatros. [...] Ninguno de ellos ha sido incluido en la colección de sus *Ensayos literarios y críticos.* Con los artículos dados a luz en *El Censor* pudieran formarse dos tomos de regular volumen. (*Biblioteca de traductores* vol. 2, 332-333)

La contribución de Menéndez Pelayo al estudio de la obra crítica de Lista es fundamental porque es él quien atribuye la autoría de los textos de *El Censor* —que, recordamos, no estaban firmados— a sus correspondientes redactores en un ejemplar que anotó según su criterio. En general Menéndez Pelayo elogia el periódico, si bien tenía «poca originalidad en la parte política» (*Historia de los heterodoxos* vol. 7, 126-127), y entre los juicios que sobre Lista se encuentran dispersos por su obra es destacable el hecho de que considere que la época de *El Censor* era aquella en la que «Lista, como los demás afrancesados, quería pasar todavía por liberal acérrimo» (*Estudios sobre el teatro* vol. 4, 199). Asimismo, Menéndez Pelayo confiesa «que la conducta de Lista, Hermosilla y Miñano en aquel período y en el siguiente poco ofrece de laudable» (*Bibliografía hispano-latina* vol.10, 186); y en una ocasión presenta a Lista como «siempre débil y tornadizo en política» (*Biblioteca de traductores* vol. 2, 329).

El primer estudio significativo de Lista en el siglo XX nace de la pluma de José María de Cossío, que además de analizar y editar su obra poética en 1927, se ocupa de sus ensayos de crítica literaria en *El romanticismo a la vista. Tres estudios* de 1942, donde dedica un capítulo al Lista de *El Censor* que titula «Don Alberto Lista, crítico teatral de *El Censor*». Cossío se refiere a esos años como una etapa de «autenticidad, de sinceridad, imposible de buscar en sus lecciones posteriores» (90). Sin embargo, como sus predecesores en esta tarea, se dedica esencialmente a recoger la valoración que hizo Lista de los grandes autores dramáticos del Siglo de Oro: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, junto con un capítulo sobre Moratín. De todos modos, el estudio resulta indispensable porque publica al final una relación de los artículos de *El Censor* atribuidos a Lista por Menéndez Pelayo, hasta entonces inédita, tomada del ejemplar que el erudito montañés había anotado y que Cossío encontró (161-168).

En 1951 Juretschke publica la monografía *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista,* que además de editar por primera vez las *Lecciones de literatura española* de 1822, reproduce una copia de la lista de artículos de *El Censor* que había publicado Cossío, y de ella parten todos los estudios posteriores: esto es,

se reproduce la atribución anotada de forma manuscrita por Menéndez Pelayo. Juretschke afirma que las publicaciones de esta etapa demuestran la evolución de Lista, y menciona que los artículos literarios de *El Censor* «más importantes y únicos doctrinarios» son las «Reflexiones sobre la dramática española en los siglos XVI y XVII» y el «Discurso sobre la filosofía de las artes y ciencias en general y de la literatura en particular» (114-115). Aunque habla de las ideas estéticas, políticas y religiosas del Lista liberal de los años de *El Censor*, acaba ofreciendo una imagen suya más bien conservadora e incluso oportunista.[3]

La edición de García Tejera de 1989 (*Conceptos y teorías literarias del siglo XIX: Alberto Lista*) tampoco incluye ningún artículo de *El Censor,* sino que escoge los que considera que tienen más vigencia: las *Lecciones de literatura* de 1822 y 1836 y, de nuevo, los artículos de *El Tiempo*, entre otros motivos por la dispersión, la diversidad y la dificultad de acceder a otras publicaciones (27). A esta edición le sigue el estudio de Diego Martínez Torrón en 1993, *Ideología y literatura en Alberto Lista*, que se quiere presentar como una superación de la clásica monografía de Juretschke. Si bien Martínez Torrón dedica más espacio que sus precursores al análisis de los artículos de *El Censor*, que considera, al igual que Cossío, su etapa más sincera, se detiene solo en los artículos sobre Lope de Vega o Calderón de la Barca para exponer la opinión que el erudito tenía sobre el Siglo de Oro. Es también interesante la matización que hace de ciertas afirmaciones de Juretschke, como la que presentaba a Lista como conservador y oportunista.[4]

En el año 2000, María José Rodríguez Sánchez de León en *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)* pone el foco de nuevo en sus consideraciones sobre el teatro del Siglo de Oro, acorde con la materia de la obra, por lo que solamente incluye de *El Censor* las «Reflexiones sobre la dramática española en los siglos XVI y XVII" (227-231) y la crítica de *La esclava de su galán*

[3] Lista pasó de defender un liberalismo moderado durante el Trienio a estar al servicio ideológico de Fernando VII durante la década ominosa (Juretschke 336-338). Según Juretschke, Lista «pasó efectivamente por un liberal puro» (119) y su constitucionalismo era sincero, «al menos entonces» (112); y aunque la condenación de la Inquisición «no implicaba en sí un acto de heterodoxia» (69), queda la duda de si con su apoyo al régimen liberal pasó de la «prudente moderación aconsejable en materia tan delicada» (96). De Lista dice además que fue «poco ejemplar a veces y aun lamentable desde el punto de vista ético» (12), o que su mayor debilidad fue que la política ejerciera tan gran influjo sobre sus actos (96).

[4] Su liberalismo ha sido uno de los aspectos más debatidos por la crítica. Martínez Torrón defiende que su postura fue siempre liberal (aunque moderada), obligado a colaborar con Fernando VII por su amor por el orden. Lo mismo sostenía Abellán, para quien Lista no se vinculaba a un régimen político porque los consideraba simples medios para transformar las concepciones políticas, sociales e ideas estéticas y religiosas (138-140). González Manso concluye que esas inconsistencias políticas se deben, de nuevo, a su marcado sentimiento del orden, sin que se pueda apreciar una posición retrógrada en ningún momento ni una identificación con el absolutismo.

de Lope de Vega (231-233). Por último, la más reciente edición de sus *Ensayos* es la preparada por Leonardo Romero Tobar en 2007, que incluye ciertos artículos de *El Censor* basándose en la lista que publicó Juretschke (reproduciendo a Cossío y Menéndez Pelayo). Excluye los artículos de política, interesándose solamente por los de teatro, y concretamente los que permiten mostrar una evolución crítica del autor (LXI). Forman parte de esta colección de nuevo las «Reflexiones sobre la dramática española en los siglos XVI y XVII» (Lista, *Ensayos* 49-54); así como la traducción de *El hipócrita* de Molière (Lista, *Ensayos* 55-62), su artículo sobre *Misantropía y arrepentimiento* (Lista, *Ensayos* 63-67) y el de *Matilde* (Lista, *Ensayos* 68-74), incluidos para mostrar su conocimiento de obras extranjeras.

Pero aparte de las observaciones de Lista con respecto al teatro del Siglo de Oro, cuya relevancia es evidente, resultan igualmente interesantes sus consideraciones sobre la inclusión de la materia religiosa y la mitológica en la poesía, asunto que fue objeto de debate a nivel europeo en los mismos años que en España, los que median entre la poética del Clasicismo y la del Romanticismo, y que escondía una honda controversia sobre el propio concepto de poesía. Los textos conocidos de Lista en relación con la mitología y la religión fueron publicados en *El Tiempo* y recogidos en las ediciones de 1840 y 1844: «Del uso de las fábulas mitológicas en la poesía actual» (*Artículos críticos* 164-168) y «De la influencia del cristianismo en la literatura» (*Artículos críticos* 220-230). Pero para perseguir con rigor el pensamiento de Lista en esta controversia, habría que incorporar al estudio los que sobre el asunto publica en *El Censor* y que contradicen lo que escribiría después, a finales de la década de los 30.

El Lista de 1839 se mostraba a favor tanto de los asuntos mitológicos como de los religiosos. Su defensa de la mitología clásica en «Del uso de las fábulas mitológicas en la poesía actual» estaba motivada principalmente por la oposición a lo que llamaba el «moderno Romanticismo», de lo que ha quedado una imagen de Lista como «antirromántico violento», según afirmó Edgar Allison Peers en su *Historia del movimiento romántico español* (vol. 2, 47), desmentida ya por García Tejera (10). Lista estaría dirigiendo sus ataques a los románticos que habían llegado a España del exilio en 1833 y que habían introducido las ideas románticas más «exaltadas», con las que no pudo estar de acuerdo y a las que puso como freno su defensa de géneros típicamente neoclásicos.[5] Establecía de esta forma una distinción entre dos clases de Romanticismo: el «exaltado»

[5] Pero el moderno romanticismo, que tan poco mirado y escrupuloso es en materias de moral, religión y política, ha querido, no sabemos por qué, lanzar un terrible anatema contra las fábulas mitológicas y desterrarlas de la poesía. […] Siempre será lícito al poeta crear un mundo ideal para embellecer sus pensamientos; y ninguno más rico, más variado ni más descriptivo que el de la mitología» (Lista, *Ensayos* 324-325).

que aprendieron los exiliados en el extranjero y al que llama monstruoso e inmoral, representado por Víctor Hugo; y otro más moderado, por el que llegó a mostrar simpatía y que personifica Chateaubriand (Juretschke 323).

No obstante, frente a ese «antirromanticismo» aparente de la década de los 30, en el «Discurso sobre la filosofía de las artes y ciencias en general y de la literatura en particular» de 1821, publicado en *El Censor*, se revela una aceptación de algunas ideas románticas y una oposición a la mitología.[6] En ese «Discurso» Lista estaba siguiendo una novedosa visión filosófica de la literatura que tiene su antecedente en las últimas décadas del XVIII, en lo Checa Beltrán (99) ha llamado «neoclasicismo heterodoxo». Lo que buscaban sus representantes era una «poesía filosófica» comprometida frente a una literatura frívola, el abandono de la imitación en favor de la imaginación, la propuesta de modelos modernos o el rechazo del sistema de reglas del Neoclasicismo, pero sin que se apreciase una ruptura total. Esa aprobación de ciertas ideas románticas acabará intensificada y finalmente se unirá a la defensa de la mitología clásica en un artículo publicado en *El Tiempo,* algo posterior a «Del uso de las fábulas mitológicas en la poesía actual», cuando ya no escribe con actitud polémica (Juretschke 333-334): se trata de «De la elocución poética», en cuyas páginas define Lista la poesía como imaginación y sentimiento, e incluso habla de genio creador y de inspiración (Lista, *Ensayos* 361-362).

Esa evolución de 1821 a 1839 se completa con la consideración que tenía de la mitología según los distintos géneros: en 1821, preocupado por la moral que podía propagar la literatura —según manifestó en «Del objeto moral de la tragedia», en *El Censor*— declaraba la validez de la mitología clásica en la épica (Lista, «Del objeto moral» 361-364) y en la ópera (Lista, *Ensayos* 50); sin embargo, exigía más cautela en la prosa en general y en el drama en particular, especialmente en la tragedia (Lista, «Del objeto moral» 361-364), y probablemente en la novela (Lista, *Ensayos* 71), género que no llega a abordar propiamente. En la década de los 30, el aspecto moral se vuelve para él secundario y lo principal es agradar, de modo que acepta los asuntos paganos y cristianos en todos los géneros, asociando así el uso mitológico con el placer, frente a la perspectiva ilustrada que buscaba en el mito una enseñanza.[7]

6 «Mas no es este el único mal que han hecho los poetas a la especie humana: mayor es el de la ignorancia y superstición que propagaron con sus fábulas. […] Transformaron en otras tantas divinidades ridículas los símbolos ingeniosos inventados para pintar la naturaleza y sus fenómenos [y] sumergieron a los pueblos en una grosera imbécil credulidad. […] En general es innegable que los poetas han contribuido a extender y fomentar los errores religiosos de la antigüedad, y que por esta parte no deben ser mirados como muy beneméritos del género humano" (Lista, "Discurso sobre la filosofía» 462-463).

7 Si en *El Censor* había proclamado el objeto exclusivamente moral de la tragedia, hacia 1840 el teatro «no se dirige a enseñar la moral ni a rectificar las costumbres, sino a proporcionar a los ánimos un

Con respecto a los asuntos religiosos, en el texto de 1839 («De la influencia del cristianismo en la literatura») Lista los defiende en todos los ámbitos, pero en 1821 matiza que solo serían aceptables en la épica, oponiéndose a su aparición en el drama, como también había sostenido para la mitología. Pero esa evolución en las ideas de Lista solo se puede observar si se incorpora a su legado un texto que no le ha sido atribuido hasta ahora, a pesar del interés que manifiesta su contenido, que además está imbuido de política. Se encuentra en las páginas 72-80 del tomo V de *El Censor* y no aparece en la lista de artículos atribuidos a Lista que publicó Cossío,[8] y por tanto tampoco en la de Juretschke, a pesar de que Lista era el encargado de casi toda la sección de teatro, según Menéndez Pelayo [*Biblioteca de traductores* 332-333], y que Pérez de Anaya, biógrafo de Lista, recuerda que «todos los artículos de literatura dramática son del señor Lista, y lo mismo los más de crítica literaria» [20]. El texto se titula «Teatros», sin ningún subtítulo que indique el nombre de la obra que se iba a comentar, a diferencia del resto de artículos de la sección, probable indicio de que no se pretendía hablar de una obra concreta, como era habitual en *Teatros*, pues la comedia de santos a la que se refiere (*El ángel lego y pastor, San Pascual Bailón*) funcionaba más bien como una excusa para tratar otro asunto de mayor envergadura: a propósito de la noticia de su representación, Lista dedica el artículo a los autos sacramentales en general y aprovecha para criticar la institución eclesiástica.

Las concomitancias evidentes con el resto de su obra son suficientes para pensar que el artículo es de Lista. Entre los datos que permiten la atribución se encuentran, en primer lugar, sus declaraciones contra la Inquisición, el fanatismo y los sacerdotes, que en esta época eran recurrentes (Juretschke 350-351). Además, en el «Anuncio sobre teatros», artículo que publica en *El Censor* anunciando el plan de la sección de «Teatros», menciona que una de las obras que se analizarán será precisamente la de *San Pascual Bailón* (Lista, «Anuncio» 469). La atribución también está sustentada por la consideración positiva ya

placer semejante, aunque más vivo, que el que producen las demás bellas artes», quedando el aspecto moral como corolario (Lista, *Ensayos* 421). Esta nueva concepción de la finalidad del teatro le permitirá afirmar que, aunque la acción representada ha de ser humana, «no por eso quedan excluidos del teatro los dioses del Gentilismo. […] El espectador lo cree todo, con tal que se le divierta»; laxitud que alcanzó incluso a los asuntos religiosos (Lista, *Lecciones* 2). La representación dramática ahora debía ser poética, de modo que era lícito «fingir sucesos que nunca han existido, recurrir al mundo ideal de la mitología antigua, o crear otro nuevo» (Lista, *Lecciones* 3).

8 Aunque Cossío no añade el artículo a la lista, sí menciona la obra erróneamente entre las obras de Calderón que Lista examina en *El Censor* (98). Así que a pesar de creerlo de Lista, Cossío no lo relaciona entre los atribuidos en el apéndice. No ha sido posible consultar el ejemplar anotado por Menéndez Pelayo y conservado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander, que permanece cerrada por obras.

mencionada de la inclusión de los dioses paganos en la ópera, que se repite en las «Reflexiones sobre la dramática española de los siglos XVI y XVII», también en *El Censor* (Lista, *Ensayos* 50); así como por el desprecio de los autos sacramentales, a los que llamará «monstruosidades antiguas» en un volumen posterior del periódico («Obras póstumas» 386). También en el artículo de «Teatros» se muestra contrario a la proscripción que hizo Boileau de los asuntos religiosos de la épica («Teatros» 72), opinión que mantiene en artículos de años posteriores, como ocurre en «De la influencia del cristianismo en la literatura» (Lista, *Ensayos* 231). Por otro lado, Lista deja a Calderón fuera de esas críticas a los autos sacramentales, como hará en un artículo de 1840 titulado «Moreto. Comedias de Santos», que fue luego recopilado en la edición de 1844 de sus ensayos. En ambos artículos se repite además la expresión «ludibrio de las cosas sagradas» para referirse a las comedias de santos (*Ensayos literarios* 174; «Teatros» 79).

También en ese artículo sobre Moreto cuenta Lista la misma anécdota de *El diablo predicador* a la que se alude en el artículo de *El Censor* (la de que su representación ayudaba a que las limosnas fuesen más abundantes), pero en el de 1840 lo hace ya en un tono mucho menos combativo: ahí solamente acusa a las comedias de santos de profanación (*Ensayos literarios* 174); mientras que en *El Censor*, además de esa acusación, se insiste en que eran un medio de propagar el fanatismo y la superstición en «el mismo pueblo que asistía al suplicio de los proscritos en nombre de la religión y alimentaba con aquel espectáculo atroz los furores del fanatismo» («Teatros» 75-76). El artículo es interesante porque revela la manera en que sus opiniones sobre la Inquisición y sobre los autos sacramentales se van relajando en la década de los 30.[9]

Estas ideas literarias, que servían para expresar ideas políticas, son solo una muestra de cómo la imagen del Lista conservador y religioso que nos ha llegado no puede aceptarse sin matices. Sin embargo, son las opiniones más moderadas de finales de la década de los 30 las que el propio Lista ha querido conservar como legado suyo: por eso los artículos que se incluyen en las ediciones de 1840 y 1844 son los que aparecieron en *El Tiempo* entre 1838 y 1840, actualizando sus opiniones de 1821. En este sentido, el artículo de «Teatros» que no le había sido atribuido y que trata sobre comedias de santos queda sustituido por el de «Moreto. Comedias de Santos» de 1840 y, más ampliamente, por el de «La influencia del cristianismo en la literatura», de 1839; y a las opiniones contrarias a la mitología de ese «Discurso sobre la filosofía de las artes y ciencias en general y de la literatura en particular» de 1821 las reemplaza su defensa de la mitología en «Del uso de las fábulas mitológicas en la poesía actual» de 1839.

9 Véase Lista, *Ensayos* (306 y 457).

La trascendencia de los artículos de *El Censor* hace necesaria por tanto una revisión de la lectura de Menéndez Pelayo, que pudo ser parcial o incluso interesada y que fue aceptada sin cuestionarse, a pesar de que en ningún momento expone los motivos de la atribución de esos textos. Con ella se ha construido el legado textual de Lista, cuya trayectoria completa habría que revisar examinándola en relación con las distintas polémicas contemporáneas, lo que ayudará a observar el itinerario de las ideas literarias en ese episodio crucial y a trazar mejor el ámbito de discusión y debate que supuso el cambio fundamental de la poética, desde el Clasicismo al Romanticismo; pero esto solo será posible si se recupera su legado completo y se recompone la imagen parcial que nos ha llegado de su pensamiento literario.

OBRAS CITADAS

Abellán, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español: Liberalismo y romanticismo (1808-1874).* Vol. 4, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

Allison Peers, Edgar. *Historia del movimiento romántico español.* Madrid, Gredos, 1967 [1954]. 2 vols.

Carbajosa Aguilera, Manuel. *Alberto Lista y los orígenes del liberalismo doctrinario en España.* Tesis doctoral. Universidad Pablo de Olavide, 2015.

Checa Beltrán, José. *Pensamiento literario del siglo XVIII español.* Madrid, CSIC, 2004.

Cossío, José María de. «Don Alberto Lista, crítico teatral de *El Censor*». *El romanticismo a la vista. Tres estudios,* Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

García Tejera, María del Carmen. *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista.* Cádiz, Universidad de Cádiz, 1989.

González Manso, Ana Isabel. «Los principios políticos de Alberto Lista: un análisis conceptual e histórico». *Revista de Estudios Políticos*, n. 152, 2011, pp. 143-181.

Juretschke, Hans. *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista.* Madrid, CSIC, 1951.

Lista, Alberto. «Anuncio sobre teatros». *El Censor*, vol. 4, 1821, pp. 467-474.

---. «Discurso sobre la filosofía de las artes y ciencias en general y de la literatura en particular». *El Censor*, vol. 4, 1821, pp. 223-235; 301-317; 454-466.

---. «Del objeto moral de la tragedia». *El Censor*, vol. 9, 1821, pp. 456-387.

---. «Obras póstumas de don Nicolás Fernández de Moratín». *El Censor,* vol. 10, 1821, pp. 370-390.

---. «Teatros». *El Censor,* vol. 5, 1821, pp. 72-80.

---. *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo científico literario y artístico.* Madrid, Nicolás Arias, 1836.

---. «De la influencia del cristianismo en la literatura». *Artículos críticos y literarios.* Palma, Esteban Trías, 1840, pp. 220-230.

---. *Artículos críticos y literarios.* Palma, Esteban Trías, 1840.

---. *Ensayos literarios y críticos.* Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía, 1844. 2 vols.

---. «Moreto. Comedias de Santos». *Ensayos literarios y críticos*, vol. 2, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía, 1844, pp. 174-176.

---. *Ensayos.* Ed. de Romero Tobar, Leonardo, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.

Martínez Torrón, Diego. *Ideología y literatura en Alberto Lista.* Sevilla, Alfar, 1993.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles.* Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948. 8 vols.

---. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949. 6 vols.

---. *Bibliografía hispano-latina clásica.* Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952. 10 vols.

---. *Biblioteca de traductores españoles.* Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953. 4 vols.

Ochoa, Eugenio de. *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso.* Paris, Baudry, 1840. 2 vols.

Pérez de Anaya, Francisco. *Biografía del Sr. D. Alberto Lista Aragón.* Madrid, Librería de D. José Cuesta, 1848.

Quadrado, José María. *Fruto de la prensa periódica: colección de religión, política y literatura sacada de los mejores periódicos de España.* Palma, Imprenta y librería de Esteban Trías, 1839-1840. 6 vols.

Rodríguez Sánchez de León, María José. *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX).* Salamanca, Almar, 2000.

Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan. *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza,* ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1852.

Tirso de Molina. *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Comedias escogidas de Tirso de Molina,* ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1848.

Del texto a la pantalla y de la pantalla al aula: Reescritura histórica en *El corazón de la Tierra* (2007)

Esther Sánchez-Couto
University of North Texas

La película *El corazón de la Tierra* (2007), dirigida por Antonio Cuadri, reescribe los acontecimientos que desencadenan la manifestación del 4 de febrero de 1888 en las minas de Riotinto (Huelva) y sus consecuencias. La amistad entre dos niñas de diferentes clases sociales otorga a la historia una visión personal e íntima ya que una de ellas, Blanca Bosco, será la que narra su versión de los acontecimientos. La toxicidad de los humos que producía la calcinación del mineral para extraer el cobre convierte a esta manifestación en la primera conocida de índole ecologista. La violencia de las cargas policiales contra los manifestantes, la gran mayoría mineros y agricultores con sus familias, fue tal que 1888 se convirtió en «el año de los tiros» sobrepasando aún la crudeza de la Guerra Civil española en el mismo lugar.

El corazón de la Tierra nace como una adaptación cinematográfica de una novela homónima del escritor Juan Cobos Wilkins. Desde el inicio del filme se le otorga un gran valor a la palabra escrita no solo con la aparición en pantalla de la prensa sino también por el hecho de que Blanca es quien aparece escribiendo la novela que da origen a la película. En este trabajo se prestará atención a las voces silenciadas que la historia ha ocultado con el fin de fomentar un debate sobre el valor de la palabra en la creación de una memoria colectiva impregnando así la identidad de una comunidad.

Juan Cobos Wilkins nació en la localidad de Riotinto de padre español y madre de ascendencia británica por lo que los sucesos narrados en la novela forman parte de su legado familiar. El también onubense director Antonio Cuadri llevó la novela a la pantalla realizando grandes cambios significativos en la trama. La participación de Cobos Wilkins en diferentes programas de televisión y radio sobre «el año de los tiros» así como su novela y la película que otorgó una propagación internacional de la relevancia

histórica de lo ocurrido le sirvió para ser nombrado hijo predilecto de su ciudad natal.

La novela con el mismo título publicada en 2001 narra la visita a la región de una joven inglesa, Katherine White, deseosa de conocer a los protagonistas de las historias que su abuelo, el doctor del pueblo, le había contado durante su infancia sobre una niña llamada Hada. Ante el fracaso de su matrimonio con un hombre, al descubrir que es homosexual, la nostalgia de esas historias fabulosas la lleva a Riotinto. Allí conoce a Hada, cuyo nombre real es Blanca Bosco, y es ahora una mujer mayor que la acoge en su casa y le cuenta sus memorias sobre «el año de los tiros». En el transcurso de estas conversaciones se entrevé la existencia de un triángulo amoroso entre Maximiliano, un anarquista cubano que lideró las protestas de mineros y agricultores, Lucía Bosco, la madre de Blanca, y el doctor White, abuelo de Katherine. Se da a entender que una vez sofocada la protesta y el asesinato de Maximiliano, el doctor renunció a su puesto y regresó a Inglaterra. Aunque la novela describe muchos de los acontecimientos históricos manteniendo algunos de los personajes reales, críticos como Luis Larios Vendrell denuncian el escaso desarrollo psicológico de los personajes en favor de una visión política en contra del poder que ejercen las compañías extranjeras en territorios nacionales (148).

Desde el año 2001 hasta 2018, cuando se celebró el 150 aniversario del «año de los tiros», se han sucedido una serie de actividades que recuerdan tan triste evento. María Serrano resume las principales causas: «Corrupción política, compra de voluntades, manipulación de informes médicos, palizas, grandes grupos financieros manejando los hilos de España. Hambre, miseria, niños empleados como **mano de obra esclava mientras las autoridades miraban para otro lado»** (énfasis en el original)**.** Tal y como la película muestra, las minas de Riotinto habían sido explotadas desde más de 3000 años antes de Cristo. Íberos, fenicios, griegos, romanos, visigodos, etc., habían explotado ya la región para sacar principalmente el cobre, pero también otros minerales. Blanca llega a afirmar ante el nuevo director de la mina cuando descubre restos de cerámica romana que «Aquí tenemos restos aún más antiguos. Hemos tenido muchas invasiones para explotar esta tierra y a su gente» (*El corazón* 00:28:29). Las minas se «redescubrieron» en el siglo XVI, pero no se volvieron a explotar sistemáticamente hasta el siglo XVIII. En 1873 el gobierno español vende las minas a una compañía inglesa. A partir de entonces y hasta finales del siglo XIX, la mina se convirtió en líder mundial de producción de cobre. Las condiciones laborales de los mineros, los niños empleados para llegar a los lugares más profundos y la fuerte contaminación del aire al quemar los residuos para obtener el cobre provocaron un gran malestar entre la población minera y agricultora de la región. La pasividad de las autoridades españolas ante las injusticias y el monopolio de la compañía en la

escuela, el hospital, el economato, las viviendas, etc., desencadena la primera protesta ecológica registrada en Europa donde mineros, agricultores y ganaderos se unieron solicitando un aire limpio para vivir además de reformas salariales. En la plaza del pueblo se congregaron mujeres, niños, obreros y agricultores exigiendo sus derechos liderados por Maximiliano Tornet, quien ya había sido expulsado de su Cuba natal por sus ideas anarquistas. Allí las autoridades españolas aguijoneadas por la compañía británica mataron a más de doscientas personas deshaciéndose de los cuerpos y falsificando los informes médicos, mientras que solo reconocieron oficialmente a trece muertos. Además de esto «La represión desmedida trajo también a la mina muchos despidos, desalojos de viviendas, expulsiones, ocupación de tierras sin ni siquiera pagar la obligada renta, viudas y huérfanos que quedaron en el más absoluto desamparo» (Serrano).

La versión cinematográfica refleja esta lucha social. Se describe el uso de las teleras, «esas malditas teleras [que] están matando a los niños» (00:07:35) desprendiendo el humo que envenenaba la colonizada mina pero que se enseñaba en la escuela como forma de vida y sustento. A través del personaje de Carlos y el trabajo de la madre de Blanca en el hospital se muestra el efecto devastador en los niños enfermos. Los personajes de Mr. Crown, tío de Katherine y propietario de la mina, y en especial del general Nazario como villanos absolutos presentan los sobornos a las autoridades locales, los desahucios ilegales, los maltratos y el abuso a la población civil. No obstante, las diferencias argumentales son significativas. A diferencia de la novela, aquí Katherine no es nieta del doctor White, sino sobrina huérfana de Mr. Crown. Tras el incendio que mató a sus padres, él se había encargado de la niña al insinuarse un enamoramiento previo no correspondido con su madre. Katherine y Blanca son amigas desde la infancia desapareciendo así la diferencia de edad entre ellas existente en la novela. El triángulo amoroso entre el doctor White, Maximiliano y la madre de Blanca (llamada Mercedes en la película y no Lucía) se traslada en la película a la generación siguiente. Se crea un triángulo entre Blanca, Katherine y Robert, un joven ayudante californiano del nuevo director de la mina, pero no es necesariamente amoroso. Blanca y Robert sí sienten una atracción mutua casi desde su primer encuentro, pero Katherine utiliza su sensualidad con él cuando es apuntada con un arma solo para arrepentirse después al ser observada por Blanca. El carácter internacional se intensifica en la película no solo por el elenco de actores británicos, cubanos, portugueses, colombianos, estadounidenses y españoles sino también en los personajes mismos realzando aún más el mensaje que aparece sobre pantalla negra antes de los créditos finales: «en memoria de los que murieron en la Plaza de Riotinto, el sábado 4 de febrero de 1888 y en la de todos los mártires por la libertad y la justicia en cualquier lugar y tiempo» (01:32:38)

Estos cambios argumentales permiten traer a debate aspectos fundamentales que representan los avances del siglo XIX: la mayor liberación de la mujer, su participación en revueltas sociales y movimientos obreros, la función de la escritura femenina como un mecanismo de autodescubrimiento de su valentía e identidad, así como la crisis internacional que provocará la Primera Guerra Mundial cuya declaración coincide con el final de la película y el inicio de la escritura de Blanca sobre su verdad de los hechos. La elección de un personaje femenino como autor de la historia en vez de uno masculino otorga un valor más íntimo y biográfico. Téngase en cuenta que este valor personal y confesional caracteriza los albores de la escritura femenina que se profesionaliza en el siglo XIX. Tradicionalmente, las mujeres no escriben historia sino ficción siendo la novela el género más desarrollado. La escritura femenina británica transforma el panorama literario del momento al convertirse las mujeres no solo en lectoras voraces cuyos gustos monopolizan el mercado sino en escritoras como profesión: «la mujer encuentra en este género [la novela] todavía joven en las letras inglesas una forma de expresión adecuada para explorar su propio universo» (Moya 29).

Por este motivo la película comienza con una mujer escribiendo a máquina (símbolo de esta profesionalización y modernización al abandonarse la pluma o lápiz tradicional) y una voz en off femenina afirmando: «Hoy escribiré por ti y por mí. Hoy revelaré nuestros sueños y pesadillas. Mi verdad y la tuya» (00:00:15). El carácter circular de este inicio, lejos de encerrar la historia en un único universo aislado, lo expande abriendo sus puertas a un público mayor. Cuando volvemos a esta escena en los momentos finales de la película sabemos que la mujer es Blanca Bosco. Se encuentra en el sur de Portugal y está escribiendo a lápiz un cuento infantil sobre una ola que se enamora de un caballito de mar. Las hojas sobre las que escribe se encuentran junto a un periódico británico anunciando la declaración de Guerra de 1914 marcando el inicio de la Primera Guerra Mundial. Tras enterarse de la muerte de Katherine y convertirse en la madre adoptiva de Rose, Blanca se deshace de las cuartillas donde escribía su historia, toma la máquina de escribir y escribe ceremoniosamente el título que da origen a la película. La visión panorámica del cuarto que nos da la cámara antes de ponerse a escribir nos revela que Blanca Bosco ya ha publicado numerosos libros infantiles escritos en inglés y firmados con su nombre. Esto disipa cualquier duda que el espectador pueda tener sobre la finalidad de la escritura que se inicia. Estamos presenciando un escrito que nace para ser publicado, no como entretenimiento personal o memoria familiar como legado a Rose sobre la vida de su madre. A lo largo de la película se nos ofrece más información. Tras los trágicos acontecimientos de 1888, que Blanca y Katherine vivieron de niñas, Blanca crece para ser profesora de la escuela británica del pueblo y escribe cuentos para sus estudiantes donde siempre aparece

un caballo: «Me encantan los caballos. Son inteligentes, fuertes, leales. Por eso siempre incluyo un caballo en mis historias. Todos mis niños desamparados huyen de sus problemas a caballo» (00:37:35). La máquina de escribir es un obsequio del doctor White en la estación de tren cuando abandonaba el pueblo: «Blanca, sabes que me encantan los cuentos que escribes, pero me pregunto si serás capaz de ir más allá de tu mundo de fantasía sin abrir lo que tienes dentro. Algún día lo contarás» (00:58:10). Estas palabras guardan cierta reminiscencia a las palabras que el profesor Bhaer le dice a Jo March en *Mujercitas* publicado por la estadounidense Louisa May Alcott entre 1868 y 1869. El éxito de Jo radica precisamente en escribir la historia de su familia en vez de las novelas sentimentales por entregas características de las revistas dirigidas a un público femenino. No obstante, el uso de la literatura infantil aquí entronca con la transformación del niño en lector gracias a las nuevas políticas de educación y alfabetización universal. Debemos recordar que es el siglo XIX el que protagoniza una proliferación de esta literatura con autores como Hans Christian Andersen, los Hermanos Grimm, así como Julio Verne e incluso Dickens. El hecho de que los libros de Blanca Bosco se publiquen en inglés entroncan su obra dentro de esta trayectoria.

Finalmente, debemos destacar que la concepción de escritura que se presenta otorga a la película un valor personal y nostálgico sobre el pasado donde la memoria juega un papel relevante, ya que «facilita la construcción de un espacio simbólico en torno al cual giran recuerdos y vivencias… [resaltando] entonces los fenómenos de identificación, vínculo, representación y cohesión en torno a estos espacios micro locales» (Berruga Sánchez 392). Josefina Cuesta otorga a la memoria una «textura frágil, parcial, manipulada y discontinua» (206) provocada por la erosión del tiempo y por la acumulación constante de experiencias imposibles de retener. Esto se aprecia en la película en la fragmentación en la que se nos presentan los hechos saltando del pasado al presente en numerosas ocasiones destruyendo el carácter lineal de la historia. La nostalgia de la memoria se observa en la presentación del pueblo andaluz como una comunidad unida que es víctima de opresores extranjeros que sobornan a las autoridades locales, pero no a los militares. Conviene destacar que la guardia civil se niega a participar en la masacre. El teniente Rincón afirma: «No vamos a ir contra nuestra gente» (00:18:15). Más tarde cuando el alcalde le pide que detenga a quienes mataron al general Nazario, Rincón responde irónicamente: «arréstelos usted. ¿no es la autoridad aquí?» (01:23:25). Además, los soldados que se ven forzados a obedecer las órdenes de Nazario cierran sus ojos cuando disparan contra la población, lloran en el tren tras la masacre y tiran en silencio los cadáveres al mar tras recibir la orden pertinente. De igual manera, la nostalgia por una unidad nacional se observa en el uso del flamenco y la fascinación por los caballos de pura raza andaluza. El simbolismo de los caballos para Blan-

ca cobra un nuevo significado cuando tenemos en cuenta la larga tradición de crianza y adiestramiento de caballos en Andalucía que hereda de la tradición árabe. Asimismo, el carácter multicultural del flamenco donde se fusionan tradiciones musicales de diferentes culturas se transforma en el siglo XIX en un símbolo de identidad andaluza frente a la invasión francesa de principios de siglo. Su carácter marginal se intensifica al contrastar los dos momentos en los que aparece en la película. En primer lugar, se presenta en un baile de celebración al traer la electricidad al pueblo. Tras el vals, una pareja baila sobre el escenario como un espectáculo folklórico exótico. Las imágenes se intercambian con el saqueo de Nazario al pueblo, la detención de Carlos y la explosión de varias casas. La negatividad de este baile que sirve como cuartada para la opresión del pueblo se debe a que se saca de su hábitat cultural y se transforma en algo ajeno. Más tarde se escuchará el flamenco en la taberna con las clases bajas, el éxito aquí se intensifica en la catarsis social que vive el pueblo al morir Nazario en una reyerta con Robert. Tras la celebración del 150 aniversario, el periodista José Nogales recordó: «Esta manifestación pionera forma parte del acervo sentimental, primero de una comarca, la Cuenca Minera de Huelva, y luego de la historia de un país, que ha descubierto con el paso de los años **un verdadero episodio nacional que hasta los años 80 fue ocultado en los libros de la historia**» (énfasis en original. Serrano). Los muertos y su historia resurgen de *El corazón de la Tierra* para ser recordados y formar parte de la identidad del pueblo que los vio morir.

En conclusión, a pesar del escaso desarrollo psicológico de los personajes la película puede servir como punto de partida para un debate educativo sobre el valor de la escritura en la recuperación de una memoria colectiva. Las numerosas conexiones con las luchas sobre los derechos civiles en otras naciones tienden puentes de comunicación ideales para introducir en el aula textos de referencia procedentes de fuentes diversas: cine, historia, cultura, música y educación. Todo esto para proporcionar al estudiante los mecanismos necesarios para iniciar una visión crítica del legado cultural que ha heredado.

OBRAS CITADAS

Berruga Sánchez, Lucía. «La memoria nostálgica a través de internet y de las Historias de vida: confrontaciones generacionales de las historias de barrio». *Historia y Comunicación Social*, vol. 20, n. 2, 2015, pp. 391-411.

Cuesta Bustillo, Josefina. *Memoria e historia. Un estado de la cuestión*. Marcial Pons, 1998.

El corazón de la tierra. Dir. Antonio Cuadri. Actores Philip Winchester, Sienna Guillory, Catalina Sandino Moreno, Bernand Hill, Joaquín de Almeida et al., Future Films, 2007.

Larios Vendrell, Luis. «El corazón de la tierra». *World Literature Today*, vol 76, n. 3-4, 2002, pp. 148.

Moya, Ana. «Historia(s) de la diferencia: la novela inglesa de mujeres en el siglo XIX». *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, vol. 23, 2011, pp. 19-36.

Serrano, María. «1888, el año de los tiros y la represión en Riotinto». *Publico*, publico.es.

Las imágenes románticas de la feminidad fatal y su reescritura en la poesía de Francisco Villaespesa

Andrés Sánchez Martínez
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

El arquetipo de la *mujer fatal* de finales del siglo XIX constituirá uno de los principales centros temáticos de las poéticas modernistas. Sin embargo, antes de que se codificara el carácter mítico de figuras como Helena de Troya o Salomé, ya se habían producido figuraciones de estas feminidades aciagas desde la literatura gótica de finales del XVIII hasta las bellas despiadadas de Keats, Gautier (*Une nuit de Cléopatre*), Merimée (*Carmen*) (Praz 352-394) o las seductoras criaturas que los románticos alemanes extraían de las leyendas folklóricas y medievales, como las ondinas.[1] Al tiempo que las representaciones de estas figuras evolucionaban, servían como testimonio de profundas transformaciones poéticas. Así, a la vez que se rompía con las formas neoclásicas (así lo anunciaron obras programáticas como *Cromwell* de Victor Hugo),[2] los personajes femeninos se separaban de los tradicionales códigos patriarcales de sumisión que también reflejaría la literatura hasta finales del siglo XIX. En tanto que figuras subversivas por antonomasia, las diversas formulaciones de la feminidad *fatal* no escaparían al interés de Francisco Villaespesa, inmerso

[1] En el célebre relato *Undine* de Friedrich de la Motte Fouqué, después de atravesar un bosque mágico, el caballero protagonista se enamoraba de una extraña criatura (especie de sirena en algunas fuentes, espíritu elemental en otras) con una encantadora apariencia femenina que lo llevará a la destrucción. Esta historia, recopilada en 1806 por Achim von Arnim en *Des Knaben Wunderhorn* se basaba en Paracelso (*Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*) y en la leyenda medieval del linaje de los Stauffenberg (Frenzel 360-361).

[2] Recuérdense el revolucionario manifiesto de Victor Hugo: «Es preciso inutilizar por inservibles las teorías, las poéticas y los sistemas. Hagamos caer la antigua capa de yeso que ensucia la fachada del arte. No debe haber ya reglas ni modelos; o mejor dicho, no deben seguirse más que las reglas generales de la naturaleza, que se ciernen sobre el arte [...]» (33).

desde el principio de su trayectoria poética en el ejercicio de la renovación modernista.

Entre las obras ejemplares del XVIII, en tanto que portadoras de modelos de comportamiento social, se hallaban hitos tales como *Pamela* de Samuel Richardson en Inglaterra o *Emilia Galotti* de Gotthold Ephraim Lessing en Alemania. Ambas obras representaban dos facetas complementarias del paradigma de la mujer virtuosa, que había de servir como ejemplo para las lectoras. Así *Pamela*,[3] lejos de oponerse a su destino matrimonial, decidía reformar a su seductor, con el que se casaba una vez atraído a la senda de la honestidad; por su parte, Emilia Galotti resultaría apuñalada evitando finalmente el deshonor de la seducción.[4] De esta forma, ambas heroínas funcionaban como garantes del equilibrio social en tanto que protectoras de las instituciones básicas de la sociedad burguesa: el matrimonio y la familia. En última instancia, al fortalecimiento de estas instituciones también se encaminaba *El sí de las niñas* de Moratín (Rodríguez 21-24), cuya defensa del amor conyugal respondía sobre todo a un objetivo básico, la perpetuación y el correcto funcionamiento de la unión matrimonial.

2. VISIONES ROMÁNTICAS DUALES DE LA FEMINIDAD

En las antípodas del respeto por las convenciones sociales se sitúa la literatura romántica, en la que también se fijó el ecléctico gusto de Francisco Villaespesa. Sin duda, el poeta almeriense, uno de los mayores corifeos del modernismo en España (Andújar Almansa 129-130), hubo de sentirse atraído ante todo por la rebeldía del héroe romántico. Ello se cifró, por un lado, en su vida bohemia y sus ansias de *epatar al burgués* (Sobejano 189-223) liderando la «lucha modernista», pero también en su anhelo de renovación poética[5] (Machado 420-421; Cansinos Assens, *La novela* 90), declarada desde el epígrafe *dannunziano* de *La copa del Rey de Thule*: «Rinnovarsi o morire» (Villaespesa 105). De hecho,

[3] Como dechado de virtud y asunción del orden social dieciochesco, Pamela llega a expresar reiteradamente su sumisión al varón: «No puedo, señor […] sino tener los miedos y dudas de que nunca podré ser merecedora de vuestra bondad. Solo tengo la esperanza de que mi futuro comportamiento pueda ser de vuestro agrado y de que mi decidida obediencia pueda ser bien aceptada. No tengo ningún ruego que haceros salvo que perdonéis todos mis defectos» (Richardson 572).

[4] Para evitar la seducción del príncipe a su hija (había que impedirse una unión *antinatural*, que no había sido previamente acordada), y por tanto la mancha en el honor familiar, Odoardo Galotti apuñala a Emilia a instancias de la propia víctima: «La seducción es la verdadera violencia. […] Se dice que en otros tiempos hubo un padre que, para evitar la deshonra de su hija, le hundió un puñal en el corazón… con ello le dio la vida por segunda vez» (Lessing 161-162).

[5] Cansinos Assens cita las siguientes declaraciones de Villaespesa: «Hay que dar batalla a lo viejo, a lo clásico… Nosotros somos modernistas…Aspiramos a secundar la revolución lírica de Rubén Darío… Hay que renovar nuestro viejo idioma, que está anquilosado» (Cansinos Assens, *La novela* 90).

grandes comentaristas del Modernismo como Manuel Machado reconocerían en este punto la enseña principal de la «nueva escuela» comandada en España por Villaespesa, la defensa de la rebeldía estética, «la anarquía y el individualismo absoluto» (414), sobre el que ya se habían manifestado en Hispanoamérica escritores de la talla de Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo o Rubén M. Campos.[6] Este último, en su crónica *El bar; la vida literaria de México en 1900*, describía la literatura modernista más que en forma de «escuela», como «nueva sensibilidad, [...] actitud crítica, un desafío de lo normativo» (116).

La conciencia de esta rebeldía ya se encontraba en la esencia escindida del héroe romántico, «exiliado y hostil a su época» (Argullol 263), cuyo altivo carácter resultaba nuclear en los byronianos personajes marginados de Espronceda.[7] Pero esta actitud contestataria se percibe también en el complejo funcionamiento del amor, siempre al servicio de la «libertad del espíritu (Heine, *Sobre la historia* 187) y de la individualidad del sujeto[8] (Argullol 259), que procedía de las tesis de Herder (Safranski 26-27). En su frenesí amoroso, el héroe romántico se «yergue contra todas las trabas que pueda ponerle la sociedad a su libre albedrío» (Torres González 16), llegando incluso a la profanación. Esta actitud podría observarse en el caso de Don Juan o Félix de Montemar, o en antropofágicas criaturas femeninas como *Lamia* de Keats y la amazona *Penthesilea* de Kleist (Argullol 412). En *El romanticismo en la literatura europea,* Paul Van Tieghem expresaba las causas de todo ello:

> Considerado así, no como un impulso sensual o como un capricho del corazón, sino como un principio divino, adquiere el amor derechos imprescindibles que se anteponen a los de las tradiciones sociales y aun a los señalados de las leyes civiles (216).

6 En el primer número de *Revista Azul* en 1894, el «Duque Job» incluía su crónica «Al pie de la escalera», una tentativa de manifiesto, a pesar de lo paradójico del mensaje: «Nuestro programa se reduce a no tener ninguno. [...] Hoy, como hoy; mañana de otro modo; y siempre de manera diferente» (Clark de Lara y Zavala Díaz 161). Sobre semejantes ideas poetizaría Nervo: «Ni preceptos, ni pragmáticas, ni cánones, ni leyes; / nací esquivo, tú lo sabes, y ni doy ni exijo pauta; / mi melena es tanto como las coronas de los reyes: / no hay Dalila que la corte… Déjame tocar mi flauta» (1315).

7 El desafío frontal a las normas establecidas se observa en paradigmáticos rebeldes románticos, como el pirata, desterrado por la sociedad: «¡Sentenciado estoy a muerte! / Yo me río; / no me abandone la suerte, / y al mismo que me condena / colgaré de alguna entena / quizá en su propio navío. // Y si caigo, / ¿qué es la vida? / por perdida ya la di, / cuando el yugo/ del esclavo, / como un bravo, / sacudí» (Espronceda 190).

8 Para Argullol, «el *genio*, el artista genial, adquiere la clara conciencia de su total independencia de las reglas y de las normas. Un arte que deberá basarse no en la *imitación*, sino en la *inspiración*, deja de considerar la realidad exterior como el único modelo digno de reproducir y se vuelca en busca de la materia prima, hacia la única fuente que le merece credibilidad: su interioridad, su *Yo*» (45).

Este sentimiento amoroso «divinizado» sirvió frecuentemente a las ansias de trascendencia del ser, a la unión eterna e indisoluble en el espacio nocturno que había glorificado Wagner en *Tristan und Isolde*, y mucho antes Novalis (*Hymnen an die Nacht*) y Schlegel (*Lucinde*).[9] Pero para que este mecanismo sublime se produzca han de darse ciertas condiciones; entre ellas, la predisposición de la feminidad, que quedaba a su vez codificada a través de rígidos patrones de conducta (Torres González 18-20) y en formas absolutas de idealización, como la formulación del Eterno Femenino (*Das Ewig-Weibliche*) celeste,[10] desarrollado por Goethe en la segunda parte de *Faust*:

> Ella […] lleva una vida de contemplación casi pura […] en considerable aislamiento en una finca en el campo […] una vida sin acontecimientos externos, una vida cuya historia no puede contarse porque no hay nada que contar. Su existencia no es inútil. Por el contrario […] ella brilla como un farol en un mundo oscuro, como un faro inmóvil mediante el cual los otros, los viajeros cuyas vidas sí tienen historia, pueden establecer su curso. Cuando quienes participan en sentimiento y acción se vuelven a ella en su necesidad, nunca son despedidos sin un consejo y conduelo. Ella es un ideal, un modelo de generosidad y de pureza de corazón. (Gilbert y Gubar 37)

De esta forma se codificaba el arquetipo totalizador de la mujer angelical, aislada del mundo y de la acción pública (órbita *natural* de lo masculino) (Correa Ramón 221-222), pero cuya existencia se revestía de una *utilidad* trascendente. La pureza de este prototipo femenino (como puede observarse en la construcción de doña Inés en *Don Juan Tenorio* o en Senta de *Der fliegende Holländer* de Wagner) puede representar el faro que guía al extraviado hasta redimirlo por amor de su destino de perdición.

9 La unión de los enamorados suele acontecer en el espacio nocturno. Así pueden relacionarse de forma intertextual los discursos de Wagner, Novalis y Schlegel. En el caso de Wagner: «Así moriríamos/ para estar más unidos, / ligados eternamente, / sin fin, / sin despertar, / sin angustias, / sin nombre, / aprisionados por el amor […] Sin nombre, /sin separación. / Una nueva esencia, / una nueva llama ardiente, / sin fin, eternamente, / sintiéndonos como un solo ser, / un corazón abrasado/ ¡en el supremo amor voluptuoso!» [«So starben wir […] höchste Liebeslust»] (*Tristan und Isolde*, Acto II, Escena II); en Novalis puede leerse: «[…] tú me has anunciado la Noche: ella es ahora mi vida […] que el ardor del espíritu consuma mi cuerpo, que, convertido en aire, me una y me disuelva contigo íntimamente, y así va a ser nuestra noche de bodas» (66); por último, en Schlegel: «[…] estoy […] consagrada por entero a la noche. Eres tú, es la maravillosa flor de tu imaginación, eternamente tuya, la que ves reflejada en mí cuando desaparece el ajetreo del día, y tu noble espíritu deja de distraerse en lo ordinario. […] ¡Oh eterno anhelo! Pero al final, el estéril deseo y el vano deslumbrar del día se hundirán y se extinguirán. Una gran noche amorosa se hará sentir, pacífica y eterna» (109 y 111).

10 Así, puede leerse en *Faust*: «Todo lo perecedero / no es más que una imagen; / cuanto allá es inalcanzable / ya es aquí suceso. / Lo que jamás se ha descrito / vuélvese aquí un hecho; / es lo Eterno-Femenino / lo que empuja al cielo» (Goethe 793)

En cualquier caso, este modelo edificante de feminidad en absoluto resultaría el único que codificaría el siglo XIX en su atención a las diversas figuraciones de la feminidad ficcional. Como destacaba Van Tieguem, el imaginario femenino romántico se polarizó generalmente entre dos tendencias:

> Una, renovando la concepción de las Beatrice y las Laura, ve en la mujer amada un ángel que descendió del cielo para purificar el corazón del amante, para ennoblecer su alma y fortificarla, ya para que sienta mejor la Naturaleza, ya para acercarlo a Dios, ya para animarlo en su misión moral, política o patriótica. [...]. Otros, en cambio, ven en la mujer a quien les une una funesta pasión, no un ángel sino un demonio a quien les ha encadenado una implacable fatalidad para perderles y hacerles desgraciados. [...] mujeres fatales, detestables hechiceras, cuyos encantos hacen perder el juicio a los seres jóvenes e ingenuos que seducen [...]. (217-218)

Esta dicotomía salvación/perdición motriz en las figuraciones de la feminidad desde el binomio María/Eva (Bornay 43) se retomaría asimismo en el Romanticismo español. Ejemplos de ello pueden encontrarse en las *Doloras* de Campoamor, llegándose a extremos como el poema «Cabeza y corazón». En esta ocasión se construía directamente un diálogo entre el demonio y un ángel, que veía a la mujer desde esta perspectiva dual; el primero, sostenía la preeminencia de una parte negativa de lo femenino: «¡Que tiene, sin razón, la ciencia infusa/ del arte de engañar!». Por su parte, el ángel defendía el aspecto benefactor de la feminidad: «De la santa piedad hija querida, / ni piensa ni hace el mal, / y próvida, transmite con la vida/ la sed de lo ideal» (Campoamor 278). Se resumían así los dos extremos arquetípicos contrapuestos; las imágenes de perversidad femenina que se retrotraían a la estirpe de Eva o Lilith frente a la visión ideal del Eterno Femenino purificador.

En estrecha deuda con la tradición romántica europea, Bécquer construiría la misma perspectiva ambivalente de lo femenino en su rima XI:

> —Yo soy ardiente, yo soy morena,
> yo soy el símbolo de la pasión,
> de ansia de goces mi alma está llena.
> ¿A mí me buscas?
> —No es a ti, no.
>
> —Mi frente es pálida, mis trenzas de oro:
> puedo brindarte dichas sin fin,
> yo de ternuras guardo un tesoro.
> ¿A mí me llamas?
> —No, no es a ti. (Bécquer 97)

En última instancia, no se partía aquí sino de la problemática dicotomía entre la *mujer fatal* «símbolo de la pasión» y «ansia de goces» (ardiente, morena) y la feminidad angelical (rubia, pálida, tierna), descrita como si de un antecedente al prerrafaelismo se tratase. En esta formulación de lo femenino Díez Taboada observaba influencias de Musset (poema «Namouna») y Espronceda (descripción de Elvira en *El estudiante de Salamanca*) (52-54). No obstante, podrían advertirse aquí también los ecos señalados de Goethe, que se acompañarían de toda la tradición romántica de feminidades fatales, con el modelo de Heine a la cabeza. Así, desde fechas tan tempranas como 1827, año de la primera edición de *Buch der Lieder*, el poeta de Düsseldorf poetizaba ya a la feminidad peligrosa, encarnada en personajes del folklore como la ninfa Loreley.[11] Sin embargo, la concreción absoluta de los atributos de la *mujer fatal* resultaría mayor en la edición de 1839 de este poemario, donde se introducía su composición sobre la Esfinge:

A la puerta, una Esfinge: forma horrible
y bella al par; amable y pavorosa:
el cuerpo y garras, de león temible,
el busto y seno, de mujer hermosa.
El ansioso deseo centellea
en sus inquietos ojos penetrantes;
sus rojos labios, que el deleite arquea,
sonríen satisfechos y triunfantes.
Y entona el ruiseñor tan dulce trino
que ya el impulso resistir no puedo;
y al besar aquel rostro peregrino,
en la traidora red prendido quedo.
La Esfinge sepulcral se agita y mueve;
respira el duro mármol y solloza;
cual vampiro voraz, mis besos bebe,
y en absorber toda mi sangre, goza.
[…]
¡Dolor que embriaga! ¡Dicha que sofoca!

11 Como es sabido, Loreley hechizaba con su belleza a los marineros para hacer chocar sus embarcaciones con las rocas y hacerles morir arrastrados por la corriente. Heine retomaba en su poema sobre esta feminidad perversa la temática creada por Clemens Brentano *en Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* (Frenzel 291-292; Brentano 535-539): «Surcó un barquero la corriente undosa; / oyó el dulce cantar: / y contemplando a la doncella hermosa, / fue en el escollo a dar. // Tragó el río la barca y el barquero: / y esa tirana ley / sufre siempre quien oye el lisonjero / cantar de Loreley» (Heine, *Libro de* 139).

¡Sin límites las penas y los goces!
¡Néctar del cielo en su incitante boca!
¡En su garra crüel ansias feroces! (Heine, *Libro de* 4-5)

De esta forma, Heine desarrolla el imaginario de la *mujer fatal* que predominará durante todo el XIX, con su terrible caracterización animalizada (Dijkstra 283-332). Gran relieve alcanzará el poder de la mirada femenina, cuya seducción se intensifica a través de imágenes como la de la tela de araña con la que atrapa, o la del vampiro que absorbe la energía vital de la víctima. Finalmente, Heine concluía su poema con la audaz contraposición que plagaría todo el Fin de Siglo, la unión extática entre dolor y placer como meta de la *bella fatal*, «amable y pavorosa». Esta «voluptuosidad del dolor», que para Heine procedía directamente del cristianismo (*Sobre la historia* 167) era uno de los fundamentos del Romanticismo, y ello anticipará la unión masoquista entre Eros y Tánatos tan cara en el Fin de Siglo (Litvak 60-64; Pujante 239), presente en el beso a la cabeza cortada del Bautista en *Salome* de Wilde.[12] En definitiva, Heine construía en su poesía un nuevo modelo de belleza, tal y como Hugo haría en el drama.[13]

Esta formulación de la *belleza medusea* (Praz 65-68) atravesará de forma sutil la obra en prosa de Bécquer, en casos como la leyenda «Los ojos verdes» de 1861 o su citada rima XI, donde en último extremo se rechazará la *mujer fatal* para abrazar al fantasma inasible de la mujer ideal (Correa Ramón 173): «—Yo soy un sueño, un imposible, / vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible: / no puedo amarte. —¡Oh ven, ven tú!» (Bécquer 97). Esta nueva figuración de lo femenino, que se reduce a «un sueño» o «proyección del espíritu del poeta» (Díez Taboada 52-53 y 58) no aportará la solución a la problemática dicotomía de lo femenino en Campoamor. Por su parte, en la *dolora* «Amor al mal», el asturiano se decantará por otro extremo, tal y como advierte ya desde el título de la composición: «Por más que me avergüenza, y que lo lloro, / no te amé buena, y pérfida de adoro» (219). Se anticipaba así la configuración de la belleza femenina maldita realizada por Baudelaire en *Les fleurs du mal.*

[12] Ya en 1919 Rafael Cansinos Assens hablaba del «erotismo nefando» (*Salomé en la literatura* 65) que se desarrollaba en la unión necrófila entre Salomé y la cabeza cortada del Bautista en la tragedia wildeana. En *Salome*, la dicotomía decadentista Eros y Tánatos (Litvak 60-64 y 100-108) llegaba a su máxima expresión en el goce de la protagonista en la *perversidad* del acto: «¡Ay!, he besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca. En tus labios había un sabor acre. ¿Era el sabor de la sangre? Aunque tal vez sea el sabor del amor. Dicen que el amor tiene un sabor acre… Mas ¿qué importa? ¡Qué importa! He besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca» (Wilde 134).

[13] Resultan trascendentales los postulados románticos de Victor Hugo: «la musa moderna […] comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz» (18).

3. LAS REESCRITURAS DE VILLAESPESA

La obra poética de Villaespesa se manifiesta como completo conglomerado hipertextual, observándose a cada paso referencias múltiples a los retratos de belleza fatal del Romanticismo. Uno de los puntos de partida se hallaba en Heine, cuyo *Buch der Lieder* comenzaba a difundirse en España a través de la traducción de Teodoro Llorente publicada en 1885, reseñada al año siguiente por Emilia Pardo Bazán en *Revista de España* (492-493). A estos influjos se uniría su propia tradición poética, encabezada por Espronceda, al que el almeriense ya dedicaba un poema en *Flores de almendro*, en 1897:

> Tus estrofas son vivas explosiones
> de ternura, de amor y de cinismo…
> ¡Tu numen, como en el fondo del abismo,
> al par tiene negruras y atracciones!
> […]
> Y son las dulces cuerdas de tu lira
> que pulsa audaz tu inspiración atea,
> horcas donde el amor se tambalea,
> la fe sucumbe y la esperanza expira. (Villaespesa 51)

Entre las «negruras» de Espronceda el poeta modernista encontró sus «atracciones»; reconocido el horizonte de vacío espiritual del XIX (Cerezo Galán 321-323) («la fe sucumbe y la esperanza expira»), donde las certezas se habían desplomado. Así, después de haber «ahorcado» al amor convencional, se optaba por unas relaciones amorosas *diferentes*. En este sentido, no resultaría extraño que Villaespesa gustara de las provocadoras profanaciones de *El Estudiante de Salamanca*, cuyos extremos amorosos llegaban hasta la necrofilia.[14]

La mirada a la tradición por parte del almeriense continuaría atravesando el imaginario femenino dual poetizado por Bécquer y Campoamor, que ejercen una intensa presencia intertextual desde la primera edición de *La copa del rey de Thule* en 1900. En este primer gran poemario modernista, el poeta alternará las figuraciones virginales de herencia romántico-prerrafaelita con las visiones fatales, recurriendo a la figura de la Esfinge heineana, como en «Neurótica»: «Y al pie de la Esfinge / del Amor Eterno, / busto femenino con garras de tigre, /

[14] Félix de Montemar, protagonista de *El Estudiante de Salamanca*, no duda en desafiar a los espectros que lo arrastran a los infiernos, aceptando como esposa a la amada muerta: «En cuanto a ese espectro que decís mi esposa, / raro casamiento venisme a ofrecer, / su faz no es por cierto ni amable ni hermosa, / mas no se os figure que os quiero ofender: // Por mujer la tomo, porque es cosa cierta, / y espero no salga fallido mi plan, / que en caso tan raro y mi esposa muerta, / tanto como viva no me cansará» (Espronceda 349-350).

los lascivos labios / de Afrodita ríen» (Villaespesa 121). Retomado así el imaginario romántico y su figuración teratológica, como si el sujeto poético adoptara la voz del exhausto héroe decadentista,[15] se pasaba a rechazar luego la otra parte del binomio, la mujer angelical transformada aquí en virginal Musa:

> iOh, mi pálida virgen, la musa
> de mis viejas canciones, no vengas
> a apagar en mis brazos tu fiebre,
> porque ya no queda
> ni una gota de llanto en mis ojos,
> ni una gota de sangre en mis venas! (121)

Para llegar a este estado de extenuación, el yo lírico había sucumbido ante la feminidad fatal devoradora, cuya perversidad era codificada por el Romanticismo y amplificada después por simbolistas y decadentistas,[16] precedidos por Baudelaire:

> ¡Máquina ciega y sorda, en crueldades fecunda!
> Saludable instrumento que al mundo sangre bebe, [...]
> ¿La grandeza del mal del que te crees tú sabia
> retroceder de horror no te hizo nunca, cuando
> Naturaleza, grande en sus planes ocultos,
> mujer, de ti se vale, reina de los pecados,
> —vil animal, de ti— para formar a un genio?
> ¡Oh fangosa grandeza! ¡Oh ignominia sublime! (153)

Partiendo de las figuraciones románticas se erigía así el altar de la Belleza maldita al que el decadentismo rendiría tributo. Buscando la diversificación del arquetipo, se desarrollarían además nuevas facetas de esta feminidad nefanda a través de diversas figuraciones (Lilith, Salomé, Cleopatra, Salammbô) (Pedraza 108). En todos los casos, por medio de esta feminidad subversiva se expresaba la gozosa estetización del crimen erótico (Litvak 86). En última instancia,

15 Ante todo, el hastiado héroe decadentista es consciente de su finitud; último representante de un linaje extinto, los protagonistas de las obras de Joris-Karl Huysmans (*À Rebours*, 1884), Gabriele D'Annunzio (*Il Piacere*, 1891), Jean Lorrain (*Monsieur de Phocas*, 1901), José Asunción Silva (*De Sobremesa*, 1895) o Ramón del Valle-Inclán (*Sonata de Otoño*, 1902), no ven más que degradación en la utilitarista sociedad que los rodea.

16 Villaespesa había traducido algunas de las obras de autores como Gabriele D'Annunzio («La Gioconda», *La Novela Teatral*, II, 28, Madrid, 24 de junio de 1917) o Eugénio de Castro (*Salomé y otros poemas* Madrid: Imprenta artística de Sáez Hermanos, 1914).

continuando la senda esteticista de Huysmans y Wilde, el objetivo para el Modernismo no resultaba otro que crear modelos extraños que superaran la cotidianeidad (Gullón 82 y 86).

Aunque retomara el arquetipo de la Virgen romántica redentora, Villaespesa nunca renunciará a su particular reescritura a través del aditamento prerrafaelita (Correa Ramón 178-179) y decadentista, añadiendo una conciencia de perversidad de herencia baudelaireana. Sin embargo, el poeta terminará sobrepasando estos modelos confrontados a través de la integración arquetípica, como se aprecia en «Ave Fémina»:

> Te vi muerta en la luna de un espejo encantado.
> Has sido en todos tiempos Elena y Margarita.
> En tu rostro florecen las rosas de Afrodita
> y en tu seno las blancas magnolias del pecado
>
> Por ti mares de sangre los hombres han llorado.
> El fuego de tus ojos al sacrilegio excita,
> y la eterna sonrisa de tu boca maldita
> de pálidos suicidas el infierno ha poblado.
>
> ¡Oh, encanto irresistible de la Eterna Lujuria!
> Tienes cuerpo de Angel y corazón de Furia,
> y el áspid, en tu beso, su ponzoña destila...
> […] (Villaespesa 185)

Asumiendo la contraposición entre ángel y demonio que poetizara ya Campoamor, Villaespesa avanza un paso más. Así, desde el título del soneto se plantea la configuración de un nuevo «Eterno Femenino», no ya en los términos de pureza poetizados por Goethe, sino como asunción y superación simultánea de Romanticismo y decadentismo. En este sentido, se pretendía una extraña conjunción entre pureza y perversidad, construyéndose otro ideal femenino a través de la llamada *coincidentia oppositorum* ensayada ya en la estructura actancial que oponía la sensual Elena Muti y la espiritual María Ferres en *Il Piacere* de D'Annunzio (Hinterhäuser 98; Correa Ramón 199).

Con el tiempo, Villaespesa se abrirá cada vez más a los mitos decadentistas, amplificándose así los modelos de belleza fatal romántica. De esta forma, se llega a citar la esteticista novela de Gautier *Mademoiselle de Maupin* de 1835 en «Ensueño de Opio», realizándose inmediatamente una reescritura del modelo en base a multitud de perversiones. En esta ocasión la vía para la transformación intertextual resultará aportada por la recurrencia a las drogas o a *perversiones* cercanas a la zoofilia. En busca de esa realidad *distinta* y *superior* a

la cotidianeidad, el paraíso artificial construido por las drogas resultará una de las vías de acceso:

> Es otra señorita de Maupin. [...]
> Ama los goces sádicos. Se inyecta de morfina;
> pincha a su gata blanca. El éter la fascina
> y el opio le produce un ensueño oriental...
> De súbito, su cuerpo de amor vibra y se inflama
> al ver, entre los juncos, temblar como una llama
> la lengua roja y móvil de algún tigre real. (Villaespesa 130-131)

Pero esta reescritura de los modelos románticos no dejará de pasar por el desarrollo de los mitos puramente decadentistas. Entre ellos, Villaespesa dedicará un espacio predilecto en su obra a figuras míticas como Judith (*Espejo encantado*) o Salomé. Concretamente, a la hija de Herodías dedicará un soneto enmarcado en un tríptico de *Torre de marfil*, en 1911:

> Triunfalmente sonríe, en tanto que el pie avanza,
> tejiendo los armónicos encajes de la danza
> que riman las ajorcas con su temblor sonoro...
> Y sostiene en el arco de sus brazos de artista
> sobre la crencha indócil la bandeja de oro
> donde sangra la trunca cabeza del Bautista. (Villaespesa 783-784)

En esta ocasión, la relectura del modelo mítico se produce en una doble vertiente. Por un lado, a través de la amplificación de la perversidad consciente de su crimen, de forma que Salomé deja de ser la joven innombrada de los Evangelios para tornarse un monstruo consciente de su lujuria asesina, que goza con la decapitación del profeta.[17] No obstante, Villaespesa marca por otro lado un sutil punto de unión con el Romanticismo, y no solo a partir de una posible intertextualidad con la Salomé de Heine,[18] sino también por la condición de

[17] La definitiva mitificación decadentista de la figura de Salomé había sido propiciada por Joris-Karl Huysmans, que había transformado a la desdibujada danzarina de los Evangelios en una mujer consciente de su lujuria: «se convertía [...] en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que la mira, todo lo que ella toca» (179).

[18] Aunque Villaespesa no leyera el retrato de Herodías realizado por Heine en *Atta Troll* (1843) debido a la escasa circulación de esta obra en España (Pardo Bazán advierte sobre la necesidad de una traducción española de *Atta Troll*) (Pardo Bazán 490), posiblemente el almeriense conociera la traducción

«artista» de la figura. Con ello, pareciera aludirse a las teorías del arte por el arte[19] desarrolladas en el siglo XIX (Aguiar e Silva 47-49): no importaba al modernista solamente el ansia profanadora de la feminidad, sino que se trataba ahora además de crear una propuesta esteticista autónoma para la construcción última de una realidad superior.

El alcance último de la reescritura del imaginario femenino fatal se cifraría en la llegada a una nueva realidad estética que, de alguna forma, pretendía restañar la escisión esencial del sujeto que partía del Romanticismo y que Villaespesa continúa acusando. Hay que entender por tanto la estética villaespesiana en su amplitud, sus anhelos de renovación, su exotismo arcaizante y su ansia de musicalidad como nuevos antídotos al tedio vital del Romanticismo (Safranski 182-183), filtrado además por el *spleen* baudelaireano.[20] Como salida a esta situación, el Modernismo hizo de la «moral estérica» (Rodríguez y Salvador 32-33), un nuevo «sacerdocio del arte»[21] (Safranski 230). En el interior de esta enmienda total a la sociedad utilitarista, habitando en una realidad alternativa, la feminidad *fatal* adquiría una posición preeminente, funcionando de forma

francesa o los tributos poéticos a la obra del alemán por parte de parnasianos y decadentistas (Zagona 36-40).

19 Las nociones del arte por el arte, esto es, la búsqueda de un arte superior en tanto que independiente de cualquier influjo externo a su esencia, parten de Kant y encuentran lograda realización literaria en obras como *Mademoiselle de Maupin* (1835) de Théophile Gautier: «No existe nada realmente hermoso si no es lo que no puede servir para nada. Todo lo que es útil es feo, porque es expresión de alguna necesidad y las del hombre son ruines y desagradables, igual que su pobre y enfermiza naturaleza. El rincón más útil de una casa son las letrinas» (29). Los últimos frutos de esta poética llegarían al Fin de Siglo, como resulta paradigmático en la obra de Oscar Wilde: «El arte solo se expresa a sí mismo. Tiene vida independiente, igual que el pensamiento, y se desarrolla según sus propias normas. […] Lejos de ser fruto de su época, suele estar en oposición directa con ella, y la única historia que se conserva para nosotros es la de su propio progreso» (Wilde, *El secreto* 98-99).

20 Los ecos de *Les fleurs du mal* de Baudelaire y de *À Rebours* de Huysmans en su retrato del héroe decadente (reflejo de los efectos del *spleen*, la soledad del sujeto moderno, el escepticismo religioso y moral, la atrofia de la voluntad) resultan manifiestos en «Hastío»: «Yo soy el soberano de mi propio egoísmo. / Mis dudas son creencias y mis vicios virtudes, / y me encuentro más solo entre las multitudes / que en este pobre cuarto solo conmigo mismo. // He sentido placeres y dolores profundos, / mi insaciable deseo todo lo ha devorado, / y entretengo hoy mis ocios de león fatigado, / igual que un Dios, creando y destruyendo mundos. // La soledad me cansa… los mismos ideales…/ se van los que vinieron, vuelven los que se han ido, / y siempre el mismo tedio y todos siempre iguales. // A veces de mí mismo también me encuentro hastiado. / ¡No tengo ya un deseo que no haya poseído, / ni duermo con un sueño que ya no haya gozado!» (Villaespesa 409-410).

21 A semejante concepto aludía Heine en el prólogo francés a *Reisebilder*: «Nuestro antiguo grito de guerra contra el estado sacerdotal ha sido sustituido por una solución mejor. Ya no se trata de destruir violentamente la antigua Iglesia, sino, más bien, de construir una nueva, y, lejos de pretender aniquilar el sacerdocio, ahora queremos elevarnos a nosotros mismos al sacerdocio» (Safranski 230). Podríamos encontrar un antecedente de ello en las palabras de Keats: «La Belleza es Verdad, la Verdad, Belleza, esto es todo / lo que sabemos en la tierra, y todo lo que necesitamos saber» (Argullol 39).

subversiva a la vez que alegórica. Así podrían entenderse textos como «La princesa encantada» de *Canciones del camino* de 1906:

¡Solo aquel que no teme la muerte,
porque todo lo tiene perdido,
puede, viejo jardín, conocerte
y en tus frondas hallar el olvido!
Solo aquel que ni sueña ni siente
es capaz de matar con su espada
al dragón que custodia la fuente
donde está la princesa encantada…
Solo él puede enjugar este llanto
que hace siglos resuena constante…
¡Pero tema, al romper el encanto,
que la princesa lo encante! (Villaespesa 499)

De forma sutil e irónica pueden observarse aquí algunas claves fundamentales para la comprensión del Modernismo en España. En este espacio encantado en el que reinaba una mujer de ensueño, el sujeto poético había de guardarse de caer en su hechizo fatal. Pero al mismo tiempo, solo en este escenario de primacía de la imaginación (y, por tanto, de absoluta libertad formal y temática) podría hallarse el «olvido» de lo cotidiano rechazado. Se encuentra así en Villaespesa la atracción por la *torre de marfil* (que ya expresara Darío)[22] y su amago de particular compromiso poético y social.

4. CONCLUSIONES

El análisis de algunas de las figuraciones del imaginario femenino *fatal* que Francisco Villaespesa extrajo del Romanticismo y del decadentismo puede ofrecer varios resultados. Por una parte, alumbra no solo a través de la evolución de diversas imágenes decimonónicas en el Modernismo, sino también sobre el alcance de su reescritura en la conformación de la poética de Villaespesa. Al tiempo que estandarte de cambios, la feminidad *fatal* en el XIX osciló entre la ruptura de modelos anteriores (la reparadora doncella de herencia dieciochesca que llegará a Goethe) hasta la defensa de una estética que rompía con lo clásico y ensanchaba los límites de la belleza romántica. La literatura de Fin de Siglo retomará esta clave estética, ampliándola bajo la mitificación decadentista de la *mujer fatal*, transformada en vampira consciente de su depravación. A través

[22] Resultan justamente conocidos los versos iniciales de *Cantos de vida y esperanza*: «La torre de marfil tentó mi anhelo; / quise encerrarme dentro de mí mismo, / y tuve hambre de espacio y sed de cielo / desde las sombras de mi propio abismo» (Darío 341).

de sus múltiples apariencias (Esfinge, Salomé, princesa encantada), Villaespesa supo aprovechar del arquetipo toda su carga subversiva para después emprender nuevas reescrituras. Ya fuera transformando el Eterno Femenino en la contradictoria asimilación de pureza y perversidad, introduciendo al arquetipo en el espacio del *paraíso artificial* o amplificando la maldad femenina mediante su consciencia, el escritor modernista se dirigió siempre a una misma meta de renovación poética. En ocasiones, el camino para ello debía transitar por la provocación, pero también, y más allá de toda pose, por la conciencia plena de la necesidad de responder (u oponerse) a las transformaciones del mundo moderno.

OBRAS CITADAS

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoría de la literatura.* Madrid, Gredos, 1972.

Andújar Almansa, José. «"La copa del rey de Thule" de Francisco Villaespesa: manifiesto poético del modernismo español». *Revista de Literatura* LXIII, n. 125, 2001, pp. 129-156.

Argullol, Rafael. *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo.* Barcelona, Acantilado, 2008.

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal.* Ed. de Alain Verjat, trad. de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2011.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas.* Ed. de Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Alianza Editorial, 2018.

Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith.* Madrid, Cátedra, 2016.

Brentano, Clemens. *Sämtliche Werke und Briefe.* N. 16, Prosa I, Berlin, W. Kohlhammer Verlarg, 1978.

Campoamor, Ramón de. *Obras poéticas completas.* Estudio preliminar de Jorge Dubón, Madrid, Aguilar, 1951.

Campos, Rubén M. *El bar. La vida literaria de México en 1900.* México, UNAM, 2013.

Cansinos Assens, Rafael. *Salomé en la literatura: Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire.* Madrid, Editorial América, 1919.

---. *La novela de un literato. (Hombres, ideas, escenas, efemérides, anécdotas).* Ed. de Rafael Manuel Cansinos, vol. 1, Madrid, Alianza Editorial, 2009.

Cerezo Galán, Pedro. *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX.* Madrid, Biblioteca Nueva / Universidad de Granada, 2003.

Clark de Lara, Belem y, Ana Laura Zavala Díaz (eds.). *La construcción del Modernismo (Antología).* México, UNAM, 2011.

Correa Ramón, Amelina. *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos*

estudios sobre las direcciones del Modernismo. Granada, Universidad de Granada, 2006.
Darío, Rubén. *Azul…/ Cantos de vida y esperanza*. Ed. de José María Martínez, Madrid, Cátedra, 2014.
Díez Taboada, Juan María. *La mujer ideal: aspectos y fuentes de las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid, CSIC, 1965.
Dijksta, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid/ Barcelona, Debate/ Círculo de Lectores, 1994.
Espronceda, José de. *Obras completas*. Ed. de Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra, 2006.
Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid, Gredos, 1976.
Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Trad. de Carlos de Arce, Madrid, Mondadori, 2007.
Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 1998.
Goethe, Johann Wolfwang von. *Fausto*. Ed. y trad. de Helena Cortés Gabaudan, Madrid, Abada, 2010.
Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1990.
Heine, Heinrich. *Libro de los cantares*. Trad. de Teodoro Llorente, Barcelona, Daniel Cortezo, 1885.
---. *Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania. La escuela romántica*. Ed. de Manuel Garrido, trad. de Manuel Sacristán, Madrid, Tecnos, 2015.
Hinterhäuser, Hans. «Mujeres prerrafaelitas». *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 91-121.
Hugo, Victor. *Cromwell*. Trad. de Jacinto Labaila, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
Huysmans, Joris-Karl. *A contrapelo*. Ed. y trad. de Juan Herrero, Madrid, Cátedra, 2012.
Lessing, Gotthold Ephraim. *Emilia Galotti*. Ed. y trad. de Jordi Jané, Madrid, Cátedra, 1998.
Litvak, Lily. *Erotismo Fin de Siglo*. Barcelona, Antoni Bosch, 1979.
Machado, Manuel. *Impresiones. El Modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*. Ed. de Rafael Alarcón Sierra, Valencia, Pre-Textos, 2000.
Nervo, Amado. *Obras completas II: Prosas-Poesías*. Ed. de Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1952.
Novalis. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Ed. y trad. de Eustaquio Barjau, Madrid, Cátedra, 2008.
Pardo Bazán, Emilia. «Fortuna española de Heine». *Revista de España,* n. 440, 1886, pp. 481-496.
Pedraza, Pilar. *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera)*. Barcelona, Tusquets, 1991.

Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona, Acantilado, 1999.

Pujante, David. *Eros y Tánatos en la cultura occidental. Un estudio de tematología comparatista*. Barcelona, Calambur, 2017.

Richardson, Samuel. *Pamela, o la virtud recompensada*. Ed. y trad. de Fernando Galván y María del Mar Pérez Gil, Madrid, Cátedra, 1999.

Rodríguez, Juan Carlos. *Moratín o el Arte Nuevo de hacer teatro*. Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1991.

Rodríguez, Juan Carlos y Álvaro Salvador. «Introducción. El modernismo y la moral estética». *Rubén Darío y la moral estética*, Granada, Universidad de Granada, 1986, pp. 13-35.

Safranski, Rüdiger. *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Barcelona, Tusquets, 2018.

Schlegel, Friedrich von. *Lucinda*. Trad. de María Josefina Pacheco, México, Siglo XXI, 2007.

Sobejano, Gonzalo. «"Épater le bourgeois" en la España literaria de 1900». *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 178-223.

Torres González, Begoña. «Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico». *Amor y muerte en el Romanticismo*, ed. de Museo Romántico, Madrid, MECD / Ámbit, 2001, pp. 13-77.

Van Tieghem, Paul. *El romanticismo en la literatura europea*. México, Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, 1958.

Villaespesa, Francisco. *Poesías completes*. Ed. de Federico Mendizábal, vol. I, Madrid, Aguilar, 1954.

Wagner, Richard. *Tristán e Isolda*. Trad. de David Magaz Martínez. <http://www.kareol.es/obras/tristaneisolda/tristan.htm> (11/05/2020).

Wilde, Oscar. *El secreto de la vida. Ensayos*. Ed. de Andreu Jaume, trad. de Miguel Temprano García, Barcelona, Lumen, 2012.

---. *Salomé*. Ed. y trad. de Mauro Armiño, Madrid, Alianza Editorial, 2013.

Zagona, Helen Grace. *The Legend of Salome and the principle of art for art's sake*. Genève / Paris, Librairie E. Droz / Librairie Minard, 1960.

La huella de la novela ideológica en la construcción de *La regenta*. Trasvase de algunos motivos y desarrollo de técnicas

Margalida M. Socías Colomar
Universitat de les Illes Balears

Leopoldo Alas en una de las múltiples cartas en las que apremia a su admirado amigo Galdós a que mande al editor Fe un Prólogo para la segunda edición de *La Regenta* le dice: «Además, *La Regenta*, que muchos jóvenes no conocen, sobre todo con el prólogo de Vd. es también de relativa actualidad» (*Cartas a Galdós* 293). La carta, aludida por Sobejano («Leopoldo Alas, la novela» 88), está fechada en 1901, pocos meses antes de la muerte de aquél y cuando Galdós se halla inmerso en todo lo relativo al estreno de *Electra*, cuya repercusión es sobradamente conocida dentro del ambiente de combate que se ha recrudecido en torno al llamado problema religioso, bandera que recogerán entusiastas los jóvenes del 98.

Desde esta perspectiva, parece oportuno observar algunos aspectos de *La Regenta* que manifiestan lo que en el título de este trabajo se denomina «huella», algo muy distinto de «influencia» y no digamos ya de «plagio» de la novela de tesis, tendenciosa o, ya más recientemente, denominada ideológica, señalando el distinto tratamiento recibido en cada caso.

En general, no es raro hallar ciertos paralelismos y semejanzas entre algunas novelas adscritas a dos maneras de entender la estética narrativa, cercanas en el tiempo y a veces cultivadas por los mismos autores como Pereda o Galdós ya que, pese a los cambios de orientación, persisten en ellos las mismas preocupaciones ideológicas. Por ejemplo, si seguimos tomando como referencia a Clarín, el proceso de fanatización religiosa de Ana Ozores a instancias del Magistral nos lleva al recuerdo de la María Egipcíaca de *La familia de León Roch,* «odalisca mojigata» (Galdós, *La familia* 97) que recoge en su personalidad tanto la sensualidad como el misticismo, ambos en grado extremo. Galdós en *Doña Perfecta* aporta un personaje muy relevante, María Remedios, exponente de la utilización espúrea de la influencia de su tío el deán para conseguir

sus fines que también en *La Regenta* se desarrollará ampliamente en la figura de Paula Raíces, madre del Magistral.

Aquí nos centramos en *Gloria*, no solo por motivos de espacio sino, sobre todo, por la gran relación que siempre existió entre los dos autores y por el hecho de que Clarín haya sido un atento lector de la narrativa de Galdós, hasta el punto de que, a través de la crítica de su obra, realiza la de la novela española del último cuarto de siglo XIX (Sotelo Vázquez III-XLV); por otra parte, hay que señalar que Alas recibió de forma entusiasta la publicación de *Gloria*, si bien fue matizando el fervor inicial al tiempo que, al igual que Galdós, consolidaba su adhesión al Naturalismo.

La crítica social de la vida provinciana, el problema religioso centrado en la influencia del clero sobre la mujer y el enfrentamiento de ésta con su ambiente, debido a una transgresión, aparecen en ambas novelas y se manifiesta en algunos elementos concretos en los discursos respectivos que a continuación pasamos a analizar.

Como el mismo Clarín señalaba: «De Orbajosa a Ficóbriga media gran distancia» («Benito Pérez Galdós, *Gloria (I)*» 40), *Gloria* presenta diferencias importantes respecto a *Doña Perfecta* aun perteneciendo al mismo género de novelas, tan en boga tras el naufragio de la Gloriosa. De hecho, puede decirse que la trama argumental gira en torno a la «caída» de una joven protagonista que no tiene posible reparación debido a la fanática intolerancia que le rodea. El problema religioso en un entorno cerrado y provinciano dominado por la envidia y la hipocresía es el tema central. La novela se estructura en dos partes; en la primera se desarrolla el encuentro y enamoramiento de los protagonistas y termina con la mencionada «caída» que es también la causa de la muerte del padre de Gloria. La segunda parte, más enrevesada y cuajada de sorpresas, da cuenta de las vicisitudes que debe sufrir la pobre muchacha, unas veces por malicia (la sociedad de Ficóbriga) y otras por una religiosidad malentendida (el obispo Lantigua y Serafinita) hasta sucumbir al final.

Joven huérfana de madre, intolerante fervor religioso y ambiente social de nula moralidad son elementos que en *La Regenta* se tratarán de distinta forma y alcance, pero con igual propósito de contribuir a evidenciar y mejorar la realidad. Las variaciones más importantes las encontraremos en la obra de Clarín casi siempre por la vía del desarrollo de lo que en la del Galdós primerizo eran intuiciones, esbozos o apuntes. Sin embargo, en cuanto a la estructura interna, Clarín se decantará por la vía de la condensación al terminar la novela con la caída en desgracia de Ana Ozores mientras que en *Gloria* se dedica toda la segunda parte al acoso y humillación que sufre ésta por parte de la ciudad de forma muy pormenorizada.

Vamos a revisar en primer lugar la relación que se puede establecer entre ambas protagonistas, Gloria Lantigua y Ana Ozores y después entre algunos recursos de la composición de las dos novelas.

Es conocido el interés de Clarín por todo lo que constituye la problemática de la mujer en su relación con el mundo que la rodea (Rychmond 523-540) que se tradujo en ensayos, novelas y cuentos hasta culminar en la creación de personajes tan logrados como Ana Ozores. Todo ello nos permite observar su pensamiento tanto sobre lo femenino en abstracto como sobre las mejores vías de plasmación artística. En este último aspecto son de gran importancia los artículos de crítica literaria y la correspondencia con Galdós al hilo de la aparición de sus obras.

En la reseña de "Tormento", señala «[…] en general, la mujer está poco estudiada en nuestra literatura contemporánea; se la trata en abstracto, se la pinta ángel o culebra, pero se la separa de su ambiente, de su olor, de sus trapos, de sus ensueños, de sus veleidades, de sus caídas, de sus errores, de sus caprichos […]» (Alas, «Tormento» 131) y en carta a Galdós tras la publicación de esta misma novela, elogiando al personaje de Rosalía la de Bringas: «Hasta ahora (salvando a Isidora) las mujeres de Vd. estaban peor estudiadas y eran menos variadas que los hombres […]» (Alas, *Cartas a Galdós* 320). Todo ello no hay que olvidarlo a la hora de calibrar los anteriores elogios que le había suscitado la protagonista de *Gloria*, ahora en el mismo artículo ya solo un ejemplo más «angelical, dulce y sencillo», como tantas otras figuras femeninas de la primera época de su autor si bien ésta mereciera el papel de protagonista.

Cuando apareció la primera parte de *Gloria*, a diferencia de lo que ocurre con los restantes personajes, incluido Daniel Morton, Clarín desde el primer momento (Alas, «Benito Pérez Galdós, *Gloria (I)*» y «Benito Pérez Galdós, *Gloria (II)*») destaca el valor y la importancia del que da nombre a la novela de Galdós, al que no dudará en llamar a menudo «el autor de *Gloria*». Unos años más tarde, junto a su preferencia por el Naturalismo, como se ha dicho, señalará la superioridad de Isidora de *La desheredada* y también de Rosalía de *Tormento* como personajes femeninos más logrados hasta el momento por Galdós, aunque recordará: «Nadie ha aplaudido más que yo esas novelas de Galdós. *Gloria*, la más idealista, la más popular, es para mí, como composición de ese género, un dechado de belleza, pero se puede admitir belleza en una manera de arte y preferir otra […]» (Alas, «Benito Pérez Galdós, *La desheredada*» 87).

Mientras que en *Doña Perfecta* la víctima de la intolerancia era la hija, una joven de rasgos muy desvaídos y sin apenas voluntad propia, el autor convierte a Gloria en protagonista, ahondando en su carácter siempre dentro de los límites que le permite un género que lo supedita todo al mensaje ideológico. Además, el problema religioso aparece siempre relacionado con la familia en la que la mujer va desempeñando distintos papeles a lo largo de su vida, especialmente el de hija, esposa y madre. Por ello, la educación femenina adquiere cada vez más importancia dentro de una sociedad en continua evolución. Ahí

convergen ambos temas a los que Galdós y Clarín dan respuesta desde idéntica postura ideológica y distante actitud estética en estas dos novelas.

Los personajes de Gloria Lantigua y de Ana Ozores presentan cierto paralelismo que unas veces es sinonímico y otras, antitético. Se trata de jóvenes pertenecientes a la clase alta, aunque venida a menos en el caso de Ana, de gran belleza y virtud reconocidas por todos como un caso excepcional en la ciudad. Cuando se produzca su «caída», sus respectivos entornos expresarán hipócritamente el horror que oculta la alegría de ver hundida para siempre una reputación motivo de envidia.

En ambas novelas se da cuenta con detalle de la educación recibida desde la infancia por las dos protagonistas. En *Gloria* se dedican a este tema los capítulos V y VI de la primera parte (Alas, Galdós, *Gloria(I)* 185-197) donde se explica que tras recibir en un colegio los conocimientos al uso para las jovencitas, accede a la biblioteca de su padre, un conservador convencido y militante, donde lee a los principales autores clásicos españoles. Después de manifestar prolijamente su disconformidad con la ideología subyacente en la literatura y la sociedad española áurea y recibir la consiguiente reconvención paterna en términos claramente antifeministas, decide optar por el silencio aunque, al ver que no puede acallar su libre racionalidad, se convierte en lo que podría denominarse una cripto-rebelde; así, Ignacio Javier López ve en ello «una representación simbólica de la nueva intimidad en la que han prendido ideas novedosas y donde ha entrado el libre examen [...]» (119).

Clarín en *La Regenta* y en forma de analepsis narra la educación de Ana, que comparte con Gloria la falta de su madre, a lo largo de los capítulos III, IV y V de la primera parte (Alas, *La Regenta (I)* 161-248), recalcando en todo momento la soledad y falta de cariño que la rodearon. En su caso, tras recibir rígida y formalista formación religiosa a cargo de una repulsiva aya, es educada por su padre, un frívolo liberal y librepensador en este caso, de forma bastante caótica en la que lo pagano y lo cristiano se amalgaman confusamente. El resultado no es otro que una religiosidad sentimental con accesos de vago misticismo y cierta inclinación por la escritura. La educación de Ana la completarán sus tías con su doctrina del «ten con ten», compendio del clasismo, el materialismo y la hipocresía vetustenses. Ante todo ello y al saberse motejada como Jorge Sandio, la joven decidirá poner fin o al menos mantener en secreto sus aficiones literarias y adaptarse en lo que pueda a los patrones de comportamiento de su medio; sin embargo, el Arcipreste, pese a sus cortas luces, al cederla como hija espiritual al Magistral, la definirá con estas palabras: «No es una señora como éstas de por aquí. Tiene mucho tesón; parece una malva, pero otra le queda; quiero decir, que se somete a todo, pero por dentro siempre protesta» (Alas, *La Regenta* 398).

En resumen, se puede decir que la rebeldía, vivida interiormente y en silencio se manifiesta en Gloria como una forma de herejía, el latitudinarismo y

en Ana como inadaptación constante con la sociedad que la rodea (Sobejano, «La inadaptada» 126-166). En el caso de Gloria, no resulta demasiado natural ni convincente que sus disquisiciones sean un remedo de las de un intelectual krausista —servidumbre de la subordinación total a la tesis defendida— pero aun así, es notable que este personaje, considerado por la crítica como protagonista romántica de una «inolvidable historia de amor» (López, en Pérez Galdós, *Gloria* 72), se caracterice por su intensa racionalidad. Diez años más tarde, Clarín crea a Ana Ozores desde los principios estéticos del Naturalismo desarrollando ampliamente el conflicto individuo-sociedad, mediante los variados matices de un carácter cuyas notas dominantes serán la sensualidad y el misticismo expresados por la vía sentimental del egoísmo y la autocompasión.

Por otra parte, la trama en apariencia muy distinta al tratarse en un caso de la «caída» de una joven soltera y en el otro de adulterio, presenta también ciertas concomitancias. En *Gloria*, como en *La Regenta*, el esquema argumental descansa sobre la disyuntiva de ambas protagonistas entre sus aspiraciones más íntimas y su fidelidad a quien están ligadas por lazos de obediencia filial o sacramental y de cuyo honor son depositarias según los códigos de conducta vigentes. En este sentido, observamos que Víctor Quintanar es constantemente presentado por su edad y condición más como un padre que como un marido y como el progenitor de Gloria acabará en víctima colateral de la tragedia. En ambos casos, tanto los hermanos Lantigua como Víctor Quintanar serán coadyuvantes involuntarios del conflicto al propiciar inconscientemente el trato frecuente de los futuros amantes. La influencia eclesiástica la representa en *Gloria* su tío, el obispo Lantigua en la primera parte y su tía Serafinita en la segunda sin que exista en esta novela ningún antecedente de la personalidad del Magistral, con la que Clarín enriquece la temática, tanto en lo que se refiere a la crítica del poder del clero como al desdoblamiento de la función de seductor frente a Mesía.

A continuación, pasamos a confrontar algunos aspectos que afectan a la composición de la novela y en los que también se observan relaciones interesantes entre ambas.

Como es sabido, la importancia de Vetusta como representación del clima moral imperante en el ambiente provinciano español de la Restauración es capital en la obra de Clarín, hasta el punto de disputar el protagonismo a la heroína y si la comparamos con las ciudades en las que transcurren las novelas ideológicas de Galdós las diferencias son inmensas, aunque compartan semejante propósito de fuerte crítica. En la primera parte de *Gloria*, Ficóbriga y sus habitantes son sobre todo el fondo en el que se desarrolla la acción y tanto las descripciones como la mayoría de los personajes secundarios conforman un paisaje que intenta dar verosimilitud a la tragedia que se irá gestando. En la segunda parte, el papel de la ciudad centrado en su oposición frontal a los protagonistas por motivos

de hipócrita moralidad y antisemitismo exacerbado, será muy importante. A su vez, la estructura de *La Regenta*, ampliamente estudiada (Alarcos 141-160; Bobes 23-76), pone de relieve tanto el desarrollo pormenorizado de la ciudad levítica y sus habitantes como su constante confrontación con la protagonista de distintas formas. Mientras el enfrentamiento en *Gloria* se manifiesta a lo largo de la segunda parte y en palabras de Clarín «atiende exclusivamente a la religión» (Alas, «Benito Pérez Galdós, *Gloria (I)*» 37), éste en su novela hace que la protagonista se sienta ajena a su entorno desde el principio y cuando, consumada la tragedia, es repudiada por todos, el desprecio se expresa de forma muy sintetizada hasta culminar en la escena final en la catedral.

Tras esta referencia a la estructura de ambas novelas veamos a continuación algunos otros puntos de contacto presentes en el discurso.

Como se decía al principio, el tema religioso, central en *Gloria*, está también muy presente *La Regenta* y así lo reconocía de manera implícita su autor en la antes mencionada carta a Galdós; sin embargo, aunque las dos novelas se sitúan temporalmente en los primeros años de la Restauración, Clarín que cuando había aparecido *Gloria* se reconocía «inocente idealista de cátedra» (Alas, «Benito Pérez Galdós, *Gloria (I)*» 35), comparte totalmente la ideología progresista de su amigo al componer *La Regenta* pero ha ido conformando, a lo largo de casi una década, unos criterios estéticos muy afines al Naturalismo que aplicará con gran acierto. De esta manera, la influencia eclesiástica en la sociedad marca el comienzo de las dos novelas simbolizada en la descripción de la torre de una iglesia. «Elévase en el centro la torre, no acabada, semejante a una cabeza sin sombrero; pero tiene en su campanario dos ojos vigilantes, y allí dentro tres lenguas de metal que llaman a misa por la mañana y rezan la oración al anochecer» (Galdós, *Gloria (I)* 168), que en *La Regenta* se compara con una «enorme botella de champaña… fantasma gigante que velaba por la ciudad pequeña y negruzca que dormía a sus pies y desde la cual a través de su catalejo los ojos del Magistral ofrecen al lector una visión panorámica del paisaje de la ciudad, estratégicamente colocada a sus pies» (Alas, *La Regenta (I)* 94). Se observa que la breve pero intencionada comparación burlesca de Galdós podría haber sugerido el logro innegable de la presentación de Vetusta desde una perspectiva en la que convergen los tres ejes temáticos: poder eclesiástico, crítica social y la figura ausente de la Regenta —el lector desconoce todavía este dato— buscada ávidamente el catalejo del Magistral.

Por otra parte, como ha señalado Carmen Bobes, las ideas de los personajes y las relaciones que establecen «se proyectan sobre coordenadas temporales y espaciales, pero además encuentran, tanto en el espacio como en el tiempo, valores sémicos que aprovecha como expresión y forma de modos de ser y actuar» (Bobes 199). De esta manera, la oposición fundamental que en *Gloria* representa un catolicismo intransigente sustentado por los Lantigua y toda

Ficóbriga frente al judío Morton aparece resumido y convertido en espacial lo que se desarrolla en el tiempo en el capítulo VIII de la segunda parte cuando ya se ha manifestado ampliamente. En él asistimos a la tumultuosa irrupción de Daniel acompañado de su criado en medio de la procesión a la que asiste el pueblo de Ficóbriga en pleno. Esta espacialización del conflicto resulta a todas luces bastante elemental por su evidencia si la comparamos con la magnífica escena del columpio en el jardín de los Vegallana (Alas, *La Regenta (I)* 509-519), donde se establece un pulso soterrado entre Mesía y el Magistral, trasunto del que mantendrán ambos a lo largo de la novela y con desenlace opuesto; en este caso, la forma espacial concentra además del plano de los dos contendientes, el del público que los rodea donde conviven los pensamientos de la regenta y la comicidad de la situación.

Destaca también de forma ostensible la presencia del motivo de la tormenta utilizado tanto por Galdós como por Clarín en sus respectivas novelas. Se entiende aquí el término como situación típica que se repite llena de significado humano que tiene fuerza motriz hacia el desenlace (Kayser 75-81) y, como veremos, de nuevo nos encontramos con ciertas similitudes y también importantes diferencias. En primer lugar, hay que señalar el simbolismo que los fenómenos meteorológicos suelen tener en la composición de obras de distintos géneros; el motivo de la tormenta, aunque no siempre, aparece ligado a estados de ánimo conmocionados de los personajes como reflejo de estos y lo encontramos frecuentemente en obras románticas. En el caso que nos ocupa hay que señalar que en ambas novelas el significado humano y la fuerza motriz hacia el desenlace de este motivo se hace patente de forma muy clara como pasamos a analizar.

En *Gloria* la tormenta se desarrolla desde el capítulo XXXVI al XXXVIII de la primera parte y como paso previo a su desenlace (Galdós, *Gloria (I)* 366-385). En una fiesta campestre a la que asisten las fuerzas vivas de la ciudad, D. Juan de Lantigua, tras descubrir los amores secretos de su hija con Morton y la procedencia judía de éste, decide volver a su casa en medio de una peligrosa tormenta y sin atender a los consejos de sus sorprendidos amigos. El inmenso dolor de padre traicionado y las sospechas de su deshonor, que no tardan en confirmarse, se producen en medio de la furia desatada de los elementos y potencian su patetismo, al igual que subraya la consumación de la «caída» de Gloria que se está produciendo simultáneamente.

Clarín en *La Regenta* desarrolla el motivo de la tormenta en los capítulos XXXVII y XXXVIII ya en la segunda parte de la novela y también cerca del desenlace (*La Regenta (II)* 406-416). Sitúa asimismo la acción en una fiesta campestre en el Vivero, donde ha acudido invitado por el marqués de Vegallana lo más granado de la sociedad vetustense; en este caso, lo que se desata además de la tormenta son los celos del Magistral, que sospecha por una serie de

indicios la inminente caída de Ana en brazos de Mesía. El periplo del clérigo entre innumerables obstáculos y bajo la lluvia lo realiza con el contrapunto constante de la compañía forzada del ingenuo y contrariado Quintanar. El patetismo que la tormenta subraya en *Gloria* se transforma aquí en un hecho altamente humillante y grotesco para el Magistral que al dolor de lo que él considera traición por parte de Ana se suma la rabia por haberse puesto en evidencia. Clarín reviste la situación de un marcado carácter tragicómico con el hallazgo de la liga de Petra que hace sentir vergüenza y ridículo a los dos hombres por parecidos motivos. Este suceso es también decisivo en el devenir de la trama ya que la regenta advierte con disgusto los sentimientos que alberga hacia ella el Magistral e inicia un decisivo acercamiento a Mesía, pendiente que la precipitará a la tragedia final.

Por último y también dentro de lo relativo al tratamiento del espacio y el tiempo se encuentra otra situación que podría haber sugerido a Clarín la famosa escena final de *La Regenta* (*La Regenta (II)* 532-537). Tal como se viene señalando, ambas protagonistas se enfrentan tras su caída al desprecio de la sociedad que se traduce en los comentarios nada compasivos de los hipócritas, pero además en las dos novelas la humillación la sufrirán ambas mujeres de forma directa y dentro de un ámbito sagrado, suprema paradoja de falta de caridad y perdón. El lugar elegido para la triste experiencia es una capilla, la de su propia familia para mayor oprobio en el caso de Gloria, a lo largo de las ceremonias del Domingo de Ramos, inicio de la Semana Santa (capítulos VI y VII de la segunda parte) cuando vaya quedando sola en su interior, después de la ostensible salida de las devotas como signo de repulsa (Galdós, *Gloria (II)* 422-435). Por su parte, Clarín da a la escena una importancia máxima al situarla al final de su obra; también elige el marco eclesial pero en una tarde de octubre, como la que inicia la novela y en la casi absoluta soledad ya que solo los ojos agonizantes de un Cristo y un confesionario que parece un ser animado presencian la fantasmagórica embestida del Magistral y el repulsivo beso de Celedonio, ambas cosas al no ser públicas, como en la novela de Galdós, adquieren un carácter terrorífico que acentúa el total desvalimiento de Ana frente a la ciudad.

En conclusión, se puede afirmar que en *La Regenta* se encuentran algunos aspectos presentes ya en *Gloria* en la temática (influencia eclesiástica), la trama (enamoramiento y caída), las protagonistas (rebeldes y enfrentadas a su medio), el cronotopo (su acción transcurre en ambas en los primeros años de la Restauración y en un ambiente provinciano hipócrita y materialista) y la composición del discurso (recursos del lenguaje, espacializaciones y motivos importantes). Todo ello va más allá de la mera coincidencia casual por su funcionalidad y significado, orientado no ya para sustentar unas tesis sino para crear una obra artística, ajena al sectarismo, pero de profunda carga ideológica.

OBRAS CITADAS

ALARCOS LLORACH, Emilio. «Notas a *La Regenta*». *Archivum*, n. 2, 1952, pp. 141-160.

ALAS, Leopoldo (Clarín). «Benito Pérez Galdós, *Gloria (I)* Primera Parte». *Revista Europea*, 18-02-1877, en Sotelo Vázquez, *Galdós Novelista*. Barcelona, PPU, 1991, pp.35-46.

---. «Benito Pérez Galdós, *Gloria* (II)». *El Solfeo*, 21-II-1877 y 29/30-VI-1877, en Sotelo Vázquez, *Galdós Novelista*. Barcelona, PPU, 1991, pp. 47-58.

---. «Benito Pérez Galdós, *La desheredada*. Primera Parte». *Los Lunes de El Imparcial,* 09-05-1881 y 24-10-1881, en Sotelo Vázquez, *Galdós Novelista*. Barcelona, PPU, 1991, pp. 85-98.

---. *Tormento. El Día*, 06/07/1884, en Sotelo Vázquez, *Galdós Novelista*. Barcelona, PPU, 1991, pp. 123-138.

---. *La Regenta (I) y (II)*, Madrid, Castalia, 1981.

---. *Carta a Galdós*. Ed. de Soledad Ortega, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

BOBES NAVES, M. del Carmen. *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*. Madrid, Gredos, 1985.

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1954, pp.75-81.

LÓPEZ, Ignacio Javier. *La novela ideológica (1875-1880). La literatura de ideas en la España de la Restauración*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2014.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Doña Perfecta*, ed. de Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1982.

---. *Gloria,* ed. de Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2011.

---. La familia de León Roch, Alianza Editorial, 1972.

---. *La desheredada*, ed. de Germán Gullón, Madrid, Cátedra, 2000.

---. *Tormento*, ed. de Teresa Barjau y Joaquín Parellada, Madrid, Crítica, 2007.

RYCHMOND, Carolyn. «Las ideas de Leopoldo Alas "Clarín" sobre la mujer en sus escritos previos a *La Regenta*». En Marta Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez (coords.), *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, vol.2, 1989, pp. 523-540.

SOBEJANO, Gonzalo. «Leopoldo Alas, la novela naturalista y la imaginación moral de *La Regenta*». En Leopoldo Alas, *La Regenta I*, ed. de Gonzalo Soberjano, Madrid, Editorial Castalia, 1981, pp. 7-67.

---. «La inadaptada (Leopoldo Alas: *La Regenta*, cap. XVI)». En Alarcos, Amorós et al., *El comentario de textos*, 1973, pp.126-166.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. «Introducción». En Leopoldo Alas, *Galdós, novelista*, ed. de Adolfo, Sotelo Vázquez, Barcelona, PPU, 1991.

Relatos urbanos sarmientinos y darianos: la cosmópolis de las luces y las sombras

Beatriz Valverde Olmedo
Fu Jen Catholic University

1. INTRODUCCIÓN

Los relatos de viajes constituyen un género fundamental en la literatura hispanoamericana. «Si pensamos en la relevancia del *viaje* [en dicha literatura] debemos remontarnos a los orígenes y admitir que una gran parte de la producción textual durante la conquista y la colonia [así como en periodos posteriores] está compuesta por narraciones de viaje [...]»[1] (Pera, «De viajeros» 507). En esta marisma de creación literaria, destacamos la visión de la ciudad de París plasmada en los escritos con motivo del viaje efectuado por sus autores: *Viajes por Europa, América i África: 1845-1847*, publicado por primera vez en 1849, de Domingo Faustino Sarmiento, concretamente la carta que escribió en París datada el 4 de septiembre de 1846 (*Viajes* 98-127) y *Peregrinaciones*[2] de 1901, «De París. Hombres, hechos e ideas»[3] escrita en 1902 y *Parisiana* de Rubén Darío. Tales obras, además de engrosar el vasto corpus literario-viajero hispanoamericano, se adecúan a la definición de relato de viajes postulada por Alburquerque-García: «El género [de los relatos de viaje] consiste en un discurso *factual* que se modula con motivo de un viaje (con sus correspondientes marcas de itinerario, cronología y lugares) y cuya narración queda subordinada a la intención descriptiva, que dota al género de una cierta dosis de realismo» (86), puesto que ambos literatos sí realizan un viaje físico, es decir, en estas obras se consigna por escrito el desplazamiento espacial llevado a cabo por sus creadores.

1 En efecto, el germen de esta copiosa producción textual se inicia con los diarios de Cristóbal Colón, el primero de los cuales lo escribió el mismo año en el que se produjo el descubrimiento de América.

2 De esta obra excluimos el *Diario de Italia* de 1901, pues los propósitos de este estudio se centran exclusivamente en la ciudad de París.

3 Esta es una crónica inédita. Para más información véase Schmigalle y Caresani, 2017.

Podemos precisar más la naturaleza de estos escritos, caracterizando las partes que nos interesan de los mismos, dado que en este estudio no se elabora un análisis de las obras seleccionadas en su totalidad. Dichas partes se corresponderían con lo que Champeau denomina «relatos de estancia» (94): una subclase englobada en el macroconjunto relatos de viajes, en los que no se reporta un trayecto, sino la permanencia en un *locus* determinado. Efectivamente, cuando Sarmiento escribe su carta de París lleva cinco meses viviendo en Francia, arribó a la ciudad de Rouen, en la región norteña de Normandía, el 9 de mayo de 1846. Por su parte, Darío permaneció en París desde el 20 de abril de 1900 hasta el 1 de enero de 1901,[4] fecha esta de la última crónica parisina de *Peregrinaciones* titulada «Reflexiones de año nuevo parisiense» (150-158), por lo que se trata de escritos de estadía urbana, acotados a los límites de la ciudad.

Al analizar la percepción sobre la capital gala, dentro de la literatura de viajes hispanoamericana, resulta ineludible referirse a la figura de Sarmiento como uno de los iniciadores de las experiencias de viaje *sobre* y *en* París, puesto que, como postula Pera (*Mito y realidad* 43), los escritos centrados en dicha ciudad, de ascendencia exclusivamente hispanoamericana, escaseaban en la etapa[5] sarmientina, pero alcanzarán su máxima eclosión en el periodo modernista. Estas prácticas viajeras son fruto de la «curiosidad cosmopolita» (Blasco *et al.* 18) que caracteriza a los escritores de la época, una curiosidad que se transformó en una necesidad vital de viajar, de explorar otros parajes, en el modernismo:[6]

> [los literatos de este periodo] aspiraban a una conjunción entre vida y arte, por lo que el viaje no podía restringirse a su aparición como tópico literario, sino que estaban obligados a emprenderlo. Prácticamente todos los escritores modernistas fueron grandes viajeros, y el periplo, en concreto la peregrinación a París, se convirtió en un común denominador. Además, si entre las pautas del modernismo se contaban la búsqueda del cosmopolitismo, el afán de ser y parecer modernos, el gusto por lo exótico, el afrancesamiento y la exaltación del viaje como tema literario, era inevitable que el viaje se convirtiera en una experiencia y modo de vida y que permeara su obra. (Guzmán 123)

[4] Según los datos recogidos en la página web del Bureau International des Expositions [www.bie-paris.org], la treceava Exposición Universal se celebró del 15 de abril al 12 de noviembre de 1900. Darío alargó su estancia unos meses más antes de partir a tierras italianas, lo que no resulta sorpresivo dada la *parisofilia*, parafraseando a Gullón (17), que padecía aquel.

[5] Una fase de permuta entre el Romanticismo y el modernismo que abarca, *grosso modo*, de 1830 a 1880.

[6] Los límites del máximo esplendor de este movimiento pueden ser establecidos con dos obras darianas «Lo que hemos llamado periodo de plenitud del Modernismo discurre, aproximadamente, entre la publicación de *Prosas Profanas* (1895) y *Cantos de vida y esperanza* (1905)» (Blasco *et al.* 15).

El propio Darío se refiere en estos términos al desplazamiento hacia la capital francesa: «Como somos fáciles para el viaje y podemos viajar, París recibe nuestras frecuentes visitas y nos quita el dinero encantadoramente» (*Autobiografía* 174). Francia y París son algo más que simples puntos geográficos «[…] allí vamos los peregrinos del amor y del arte, allí van todos los adoradores de la vida […] Francia es una necesidad del mundo entero» (Darío, *apud* Salinas 38-39).

Por lo tanto, Sarmiento y Darío representan, respectivamente, el origen y la continuación de un conjunto de escritos articulados entorno a experiencias viajeras reales realizadas por hispanoamericanos sobre la ciudad-icono de la modernidad, lo que se ha venido en denominar el mito de París:[7]

> […] que nace como modelo cultural y social en la búsqueda de la identidad iberoamericana a mitad del siglo XIX, evoluciona a través de la literatura del modernismo desde la imagen de la cosmópolis que permite a los escritores apartarse de la realidad de sus países y buscar su origen en la cultura europea hasta convertirse en el paradigma de lo artificial y extraño. (Pera, *Mito y realidad* 3)

2. DIVERGENCIAS EXTRA E INTRATEXTUALES ENTRE LOS RELATOS

Entre el viaje sarmientino y el dariano dista apenas medio siglo, una porción de tiempo que para el grueso de la historia resulta intrascendente, pero que en el discurrir del dinámico siglo XIX hispanoamericano se ha de concebir como una significativa porción temporal. Esta es una época de profundas revoluciones y aciagas dictaduras reflejo de un apresuramiento político-social sin precedentes en la cronología de las emergentes naciones hispanoamericanas, producido por querer superar el desarraigo del, hasta entonces, dominio español al que se enfrentan y por hallar una identidad nacional propia.

El contexto cronológico es la diferencia más destacable que se puede encontrar entre las obras elegidas en este trabajo, puesto que este conlleva unas circunstancias político-sociales distintas que no afectan por igual al plano vital de los dos escritores, véase el caso de a qué tipo de viajeros representan Sarmiento y Darío, respectivamente. El argentino se corresponde con el viajero «balzaciano» (Viñas 23-30), esto es, su viaje no es una mera acumulación de impresiones directas, sino que le lleva a examinar su propia idiosincrasia hispanoamericana, debido a que experimentar la civilización *in situ* le confiere perspectiva sobre el contexto americano:

7 Sobre el porqué la ciudad elegida es París y no otras urbes, como New York o Londres, véase Pera, 1992, concretamente las páginas 19-20.

> Sarmiento nunca es el contemplador pasivo porque ni aún en sus comentarios estéticos se sitúa en una actitud neutral o apela a lo transhistórico; su mirada se corresponde con la de un contemplador que acecha […] aproximándose y desmenuzando detalles […] con Sarmiento la mirada sobre Europa ya no es más de reverencia, sino de ganas; no de contemplación platónica, sino de posesión. Por eso París es una ciudad a la medida de un balzaciano como él […]. (Viñas 28)

Por su parte, el nicaragüense pertenece al grupo de los «viajeros tardíos», según la terminología de Pera («De *viajeros*» 512). Darío es el viajero-turista que da cuenta de la Exposición Universal parisina, siendo esta la gran muestra mundial del turismo en aquel momento:

> Remedando el título del libro de Behdad,[8] los modernistas hispanoamericanos podrían contemplarse como «viajeros tardíos». Acuciados por el turismo que había convertido lo «exótico» y «pintoresco» en «familiar», modernistas como Darío o Gómez Carrillo experimentan la sensación de ser «viajeros tardíos», de haberse perdido la «experiencia auténtica» que antes ofrecía un mundo que ahora desaparecía. (Pera, «De *viajeros*» 512)

Otro punto de discrepancia es el propósito de los viajes: aunque los dos posean un objetivo específico, este difiere sustancialmente. Sarmiento recibe el encargo oficial de analizar la situación de la educación fuera de las fronteras chilenas y, por extensión, hispanoamericanas «[…] a fines de 1845 partí de Chile, con el objeto de ver por mis ojos, i de palpar, por decirlo así, el estado de la enseñanza primaria, en las naciones que han hecho de ella un ramo de la administración pública» (Sarmiento, *Viajes* 3).[9] Dicho cometido fue ordenado por el, por aquel entonces, ministro de Educación del país andino Manuel Montt, al que le une una profunda amistad como constatan las palabras de Sarmiento en sus *Recuerdos de provincia*: «[…] Don Manuel Montt, mi arrimo antes, mi amigo hoi» (111), unos párrafos más adelante caracteriza el grado de complicidad entre ambos como sigue «[…] Durante muchos años nos hemos entendido por signos, por miradas de intelijencia, sin que hayan mediado esplicaciones sobre puntos capitalísimos, de los que yo tocaba en la prensa» (112). Sería demasiado simplista pensar que Montt envió a Sarmiento a realizar una empresa de tal envergadura movido solo por una cuestión de camadería:

8 Pera se refiere a la obra *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution. Postcontemporary Interventions* del citado autor («De *viajeros*» 511).

9 En esta, como en todas las citas textuales recogidas en este estudio, respetamos la ortografía original.

> Conociendo los antecedentes pedagógicos del sanjuanino, director de la primera escuela normal fundada en Chile, y las preocupaciones educacionales del gobierno, parece lógico que éste [Manuel Montt] se haya fijado en él para endosarle tamaña responsabilidad. Sin duda alguna, el desterrado argentino[10] era quien más hiciera por la enseñanza primaria del país, y más provecho podía sacar de un viaje experimental al viejo continente. (Verdevoye 640)

De hecho, la educación se ha de concebir como el eje nuclear de las aspiraciones vitales de Sarmiento,[11] lo que provocó el reconocimiento del propio Darío «[quien] admiró a Domingo Faustino Sarmiento como a uno de los máximos forjadores de la educación y progreso de su país, cifra entonces de lo que podía lograr la hispanidad cultivada de América» (González-Rodas 299).

El viaje dariano, por su parte, responde a una cuestión profesional-periodística: Bartolito Mitre, director de *La Nación* en aquella época, le encarga cubrir la noticia de la exposición parisina: «La exposición de París de 1900 estaba para abrirse. Recibí orden de *La Nación* de trasladarme en seguida a la capital francesa. Partí» (Darío, *Autobiografía* 177). Cabe notar que, al igual que en el caso de la persona que le da la orden a Sarmiento, a Darío también le une una profunda amistad con Mitre:

> Naturalmente que desde mi llegada me presenté a la redacción de *La Nación*, donde se me recibió con largueza y cariño. Dirigía el diario el inolvidable Bartolito Mitre. Lo encontré en su despacho fumando su inseparable largo cigarro italiano. Sentí a la inmediata, después de conversar un rato, la verdad de su amistad transparente y eficaz que se conservó hasta su muerte. (Darío, *Autobiografía* 124)

En lo referente al género textual al que pertenecen las obras, Sarmiento recurre al género epistolar:

> […] las cartas son de suyo jénero literario tan dúctil i elástico, que se presta a todas las formas i admite todos los asuntos. No le está prohibido lo pasado, por la asociacion natural de las ideas, que a la vista de un hecho o de un objeto despiertan reminiscencias i sujieren aplicacion; sin que siente mal aventurarse mas allá de lo material i visible, pudiendo con

10 Al iniciar su periplo por el extranjero, Sarmiento se encuentra en su segundo destierro chileno. El primero se produjo en 1831 con la victoria del bando federal, encabezado por Juan Facundo Quiroga, en la denominada batalla de Chacón, y se prolongó hasta 1836.

11 «Los argentinos lo llamaron con cariño *«El Maestro de Escuela»,* y en su homenaje el Congreso Panamericano de Ministros de Instrucción Pública que se reunió en Panamá en 1943, acordó declarar el 11 de septiembre, día de su muerte, como el *Día del Maestro de América,* destacando la grandeza del Maestro en la vida intelectual de Hispanoamérica» (Ocampo 12).

> propiedad seguir deducciones que vienen de suyo a ofrecerse al espíritu. Gústase entónces de pensar, a la par que se siente, i de pasar de un objeto a otro, siguiendo el andar abandonado de la carta, que tan bien cuadra con la natural variedad del viaje. (Sarmiento, *Viajes* 5)

La elección de este género se debe al carácter facultativo de la obra, ya que al perder la calidad de obligatoriedad el autor puede utilizar cualquier tipo de género textual a voluntad, y a la versatilidad del género epistolar a la que alude el propio Sarmiento, que le permite plasmar por escrito las abundantes vivencias que experimentó en sus viajes.

> Este libro, nacido de la experiencia viajera, se diferencia de su par *De la Educación Popular*, pues en éste último Sarmiento estaba en la obligación de dar a conocer los resultados de la misión encomendada; en cambio *Viajes* es un libro nacido de la necesidad del propio autor de relatar sus peripecias y expresar sus impresiones como sujeto viajero latinoamericano, es una obra escrita por voluntad propia, donde el autor puede contar todo aquello que quedaba necesariamente excluido en su libro sobre educación. (Errázuriz 55)

Por su parte, Darío utiliza el género imperante durante el periodo modernista: la crónica «[…] los inicios del movimiento modernista son también los de la crónica, género prosístico que en esta etapa alcanza una importante renovación, en buena parte debida a la ausencia de su cultivo en épocas inmediatamente anteriores, en parte gracias a un hecho sociológico de primera magnitud, esto es, a la profesionalización[12] del escritor» (Blasco *et al.* 60-61). En el caso concreto de las crónicas parisinas de *Peregrinaciones*, estas son dictadas por la actualidad en las que debe dar cuenta del mayor espectáculo del mundo representado por medio de la Exposición Universal.

3. PARANGONES ENTRE LA PLUMA SARMIENTINA Y DARIANA

La primera similitud que cabe destacar es que en todas las obras existen dos destinatarios: el explícito y el potencial. Respecto a los destinatarios explícitos, en el caso de Sarmiento, sus epístolas están dirigidas a diferentes personalidades, concretamente la carta de París está remitida al jurisconsulto y político Antonio Aberastain al que le unía un fuerte sentimiento de amor y respeto: «Nunca he amado tanto como amé a Aberastain; hombre alguno ha dejado más hondas huellas en mi corazón de respeto i aprecio» (Sarmiento, *Recuerdos* 84). Por su parte, todas las crónicas darianas publicadas en el periódico se inician con el mismo

[12] En dicho diario Darío desarrolló su labor profesional como periodista durante casi tres décadas.

encabezado: «Al director de *La Nación*».[13] Los destinatarios potenciales se corresponden con los posibles lectores, los cuales físicamente se hallan lejos, media un océano, por lo que Sarmiento y Darío actúan como intermediarios, despliegan un puente para acercarlos a Europa, para que sientan y se impregnen de la modernidad y el progreso que se están desarrollando en la ciudad eje del mundo.

Si bien todo relato de viajes se caracteriza porque en él prima la descripción por encima de la narración, en el caso que nos ocupa, ninguno se limita a una mera descripción urbana, lo que se convierte en otra semejanza, aunque, debido a sus disimiles personalidades y estilos, cada uno transcienda la descripción a su manera.

Sarmiento escribe movido por una «[…] incontenible necesidad de exteriorizar ideas y sentimientos que de haber inhibido le habrían hecho la vida insoportable» (Esteve 70), lo que le conduce, entre otras cuestiones que determinan su estilo, a practicar la «pintura de caracteres», en palabras de Lojo, como se refleja en su caracterización del *flâneur* parisino:

> El español no tiene una palabra para indicar aquel *farniente* de los italianos, el *flâner* de los franceses, porque son uno i otro su estado normal. En Paris esta existencia, esta beatitud del alma se llama *flâner*. *Flâner*, no es como *flairer*, ocupacion del ujier que persigue a un deudor. El *flâneur* persigue tambien una cosa, que él mismo no sabe lo que es; busca, mira, examina, pasa adelante, va dulcemente, hace rodeos, marcha, i llega al fin... a veces a orillas del Sena, al boulevard otras, al Palais Royal con mas frecuencia. *Flanear*[14] es un arte que solo los parisienses poseen en todos sus detalles […]. (Sarmiento, *Viajes* 99)

Por consiguiente, el personaje del *flâneur*, representante de la civilización, se opone al gaucho, personificación de la barbarie, cuya idiosincrasia describió en su *Facundo* publicado por vez primera en 1845.

Por su parte, la personalidad dariana está impregnada de lirismo, produciendo que, en sus escritos, sean del género que sean, tienda a recoger sus impresiones más íntimas, por lo que sus crónicas parisinas no son una acumulación descriptiva desprovista de sensaciones:

> Y el mundo vierte sobre París su vasta corriente como en la concavidad maravillosa de una gigantesca copa de oro. Vierte su energía, su entusiasmo, su aspiración, su ensueño; y

[13] Encabezado que se suprimió cuando estas se publicaron como volúmenes recopilatorios.

[14] Estos juegos neológicos a los que se presta Sarmiento no se han de entender como síntoma de una acusada pedantería «El galicismo en él no se queda en las alturas de exquisiteces cultas. Para los lectores que conocen ambos idiomas —caso común en su tiempo y particularmente en sus destinatarios—, el galicismo agrega a su prosa un matiz jocoso acorde con el tono campechano de la misiva» (Verdevoye 647).

> París todo lo recibe y todo lo embellece cual con el mágico influjo de un imperio secreto. Me excusaréis que á la entrada haya hecho sonar los violines y trompetas de mi *lirismo*;[15] pero París ya sabéis que bien vale una misa; y yo he vuelto á asistir á la misa de París […]. (Darío, *Peregrinaciones* 23)

3.1 Éxtasis parisinos

En esta sección profundizamos en el análisis del discurso descriptivo-sensitivo sobre París que nos han legado estos dos autores, señalando las llamativas coincidencias expresivas que se pueden hallar en sus escritos.

Como a cualquier turista cuando visita una ciudad, lo primero que capta la atención de estos dos peregrinos es la arquitectura, la hechura parisina, que contrasta poderosamente con las ciudades hispanoamericanas. De ahí que apliquen el adjetivo calificativo *magnífico*, con sus correspondientes variaciones de género y número, a cuantos elementos arquitectónicos les fascinan: «una magnífica calle que atraviesa» (Sarmiento, *Viajes* 99), «su magnífico arco» (Darío, *Peregrinaciones* 26), «puerta magnífica» (26), «magnífico parasol» (31), «serenidad magnífica de sus columnas» (44). En este fastuoso conjunto arquitectónico convive mucha gente, una muchedumbre, lo que incrementa la sensación de agobio: «la luz suministrada a torrentes, la música de los maestros puesta al alcance de la muchedumbre» (Sarmiento, *Viajes* 125), «la muchedumbre pasa, pasa» (Darío, *Peregrinaciones* 31), «la muchedumbre lo invade todo» (59), «la muchedumbre de París, hirviente y contenta» (*Parisiana* 34). Este torrente humano se caracteriza por ser «una muchedumbre cosmopolita» (78) de la que ahora ambos forman parte.

Esta muchedumbre, unida al incesante trasiego del tráfico, produce un exceso de ruido: «el parisiense marcha impasible en medio de este hervidero de carruajes que hacen el ruido de una cascada» (Sarmiento, *Viajes* 100), «un gran carruaje que se fue haciendo resonar el pavimento de la inmensa avenida» (Darío, *Peregrinaciones* 134), a diferencia de las silenciosas ciudades latinoamericanas: «El pobre recien venido, habituado a la quietud de las calles de sus ciudades americanas, anda aquí los primeros dias con el jesus! en la boca, corriendo a cada paso riesgo de ser aplastado por uno de los mil carruajes que pasan como exhalaciones, por delante, por detras, por los costados» (Sarmiento, *Viajes* 99). Pero no solo el gentío y los carruajes ocasionan tal alboroto, sino que son la modernidad y el progreso en sí mismos, materializados en la cosmópolis gala, los que lo generan: «los ruidos de la ciudad torbellino» (Sarmiento, *Viajes* 104), «sordos truenos de la industria, ruidos vencedores» (Darío, *Peregrinaciones* 24), «ruidos de las industrias y los tráficos modernos» (43).

[15] La cursiva es nuestra.

El progreso conlleva mercantilismo, que toma forma en la multitud de tiendas y escaparates diseminados por París, en los que se exhibe toda la mercadería disponible para el potencial consumidor, sobre todo la relativa a la industria textil que ya por aquel entonces gozaba de fama mundial: «i bordada de estas tiendas de París, envueltas en cristales con gasas transparentes, graciosas i coquetas como una novia» (Sarmiento, *Viajes* 99), «entre lo que llama la atención ahora están las distintas enseñas de las tiendas y los puestos, copiados de viejas colecciones» (Darío, *Peregrinaciones* 41).

Estos elementos provocan, como si de un sortilegio se tratara, que París sea una ciudad mágica «este París encantado» (Sarmiento, *Viajes* 99) que impregna a cualquier visitante «el encantado turista parisiense» (Darío, *Peregrinaciones* 99), especialmente a los hispanoamericanos «el sud-americano [...] estasiado admirando los progresos de la industria i el poder del hombre»[16] (Sarmiento, *Viajes* 302). No obstante, la ciudad de las luces, en un universo de opuestos, también tiene sombras creadas por el mismo progreso que la hace refulgir y que provoca que sea una ciudad enferma: «la enfermedad occidental, de la fiebre del progreso» (Darío, *Parisiana* 64), puesto que «todo lo que el adelanto humano crea neurosis colectiva. Todo lleva al exceso; exceso de goces; exceso de negocios; fiebre de velocidad» (126) y París precisamente se caracteriza por ser «[...] la ciudad de todos los goces» (Sarmiento, *Viajes* 104). Asimismo, víctima de su propia enfermedad, la modernidad, París es incapaz de ver más allá, produciéndose así un desapego francés, y, por extensión, europeo, sobre la convulsa situación política en Hispanoamérica, debido, en parte, a una mixtura de desconocimiento e indiferencia. Así, Sarmiento en una audiencia con el ministro de Relaciones Exteriores, François Guizot, quien considera que Juan Manuel de Rosas es un político templado, siente un hondo desengaño «Me esfuerzo en hacerle comprender algo; pero imposible! es griego para él todo lo que le hablo» (Sarmiento, *Viajes* 106), lo que para Sarmiento se trasluce como una manifiesta señal de la ignorancia de aquel sobre las cuestiones del Río de la Plata.[17] En época de Darío esta situación prosigue sin subsanarse: «El otro día el diputado Malato18 daba su opinión sobre los asuntos hispanoamericanos que, según nos parece, conoce relativamente poco» (Darío, «De París» 112). Tal desconocimiento no solo es de París hacia el mundo, sino que en la propia

16 Cita que tomamos de la carta de Estados Unidos fechada el 12 de noviembre de 1847 y dirigida al abogado bonaerense Valentín Alsina (*Viajes* 290-337).

17 «Cúpome la buena fortuna de tocar de cerca todos los hilos de la política europea sobre la cuestión del Río de la Plata, i maravillarme de la mezquindad de las miras, de la ignorancia de los antecedentes, i de la incapacidad de los hombres que más alto papel han hecho en aquel asunto» (Sarmiento, *Recuerdos* 125).

18 Charles Malato (1857-1938), político anarquista.

urbe también lo han de experimentar «[…] vivimos en París, pero París no nos conoce en absoluto, como ya he dicho otras veces» (*apud* Salinas 39).

En conclusión, en las páginas precedentes hemos visto que entre el escrito sarmientino y los darianos existen diferencias, las cuales no resultan insólitas, puesto que los contextos históricos en los que se producen tales escritos son diferentes. Por lo que, en este punto, nuestra atención se centra en explicar las similitudes expuestas anteriormente.

En estas obras asistimos a un panegírico parisino de luces y sombras realizado por dos errabundos hispanoamericanos cuya pretensión es observar la plasmación de la civilización y el progreso en la ciudad de París para poder mostrársela, vía escrita, a sus primordiales receptores, sus conterráneos, presentando, de tal forma, una perspectiva de cómo un hispanoamericano concibe la materialización urbana de la modernidad. Dicha perspectiva la adquirieron por medio de viajes reales, siendo estos «[…] el complemento de la educación de los hombres […]» (Sarmiento, *Recuerdos* 125).

OBRAS CITADAS

Alburquerque-García, Luis. «Los libros de viajes como género literario». En Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, CSIC, 2006, pp. 67-87.

Blasco, Gala *et al.* «La literatura de la época modernista en su contexto». En Felipe B. Pedraza Jiménez (coord.), *Manual de literatura hispanoamericana. III. Modernismo*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 1998, pp. 9-100.

Champeau, Geneviève. «Tiempo y organización del relato en algunos relatos de viaje españoles contemporáneos». En Julio Peñate Rivero y Francisco Uzcanga Meinecke (eds.), *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitol*, Madrid, Verbum, 2008, pp. 89-103.

Darío, Rubén. *Peregrinaciones.* Prólogo de Justo Sierra, París, Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1901.

---. *Autobiografía.* Madrid, Mundo Latino, 1919.

---. *Parisiana.* Ilustraciones de Enrique Ochoa, Madrid, Mundo Latino, 1920.

---. «De París. Hombres, hechos e ideas». En Günther Schmigalle y Rodrigo Caresani (eds.), *Bibliografía de Rubén Darío en* La Nación *de Buenos Aires (1889-1916*), Managua, Dinámica Editorial, 2017, pp. 110-115.

Errázuriz Cruz, Rebeca. *El viaje latinoamericano y el deseo de modernidad: Una lectura de los* Viajes *de Domingo Faustino Sarmiento (1845-1847).* Tesis doctoral, Universidad de Chile, 2009.

Esteve, Juan P. *Creación y egocentrismo en la obra de Sarmiento.* Madrid, Editorial Pliegos, 1991.

González-Rodas, Publio. «Presencia de Sarmiento en Darío». *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, n. 79, 1972, pp. 287-299.

Gullón, Ricardo. *El modernismo visto por los modernistas.* Barcelona, Guadarrama, 1980.

Guzmán Rubio, Federico. «Tipología del relato de viajes en la literatura hispanoamericana: definiciones y desarrollo». *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, n. 145, 2011, pp. 111-130.

Lojo, María Rosa. «Facundo: la 'barbarie' como poesía de lo original/ originario». En María Rosa Lojo (ed.), *La 'barbarie' en la narrativa argentina (siglo XIX)*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 47-78.

Ocampo López, Javier. «Domingo Faustino Sarmiento. *El presidente de Argentina "Maestro de América"*» *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, n. 2, 2012, pp. 11-35.

Pera, Cristóbal. *Mito y realidad de París en la prosa modernista hispanoamericana.* Tesis doctoral, Universidad de Texas, 1992.

---. «De *viajeros* y *turistas*: reflexiones sobre el turismo en la literatura hispanoamericana». *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, n. 184-185, 1998, pp. 507-528.

Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta.* Barcelona, Seix Barral, 1975.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes.* Coord. de Javier Fernández, Nanterre, Francia, Allca XX, 1996.

---. *Recuerdos de provincia.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. http://www.cervantesvirtual.com

Schmigalle, Günther y Rodrigo Caresani. *Bibliografía de Rubén Darío en* La Nación *de Buenos Aires (1889-1916)*, Managua, Dinámica Editorial, 2017.

Verdevoye, Paul. «Viajes por Francia y Argelia». En Javier Fernández (coord.), *Viajes*, Nanterre, Francia, Allca XX, 1996, pp. 639-715.

Viñas, David. *La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. http://www.cervantesvirtual.com

Realizado con la subvención del
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere de la Università degli Studi di Bergamo – proyecto Dipartimento di Eccellenza

Patrocinado por
Asociación de hispanistas "Siglo diecinueve"

director literario: Carlos Alcorta
biblioteca LITTERAE
directores: Enrique Villalba y Lluís Claret
www.litterae.es

Imagen de cubierta: A Writer Trimming his Pen, Jan Ekels (II), 1784
Rijksmuseum – The Museum of the Netherlands (Amsterdam).

Primera edición: 2020

c/ Àngel Guimerà, 46, puerta 3. 46008 Valencia. Tel.: (+34) 96 167 33 68.
calambur@calambureditorial.com • www.calambureditorial.com
calambureditorial.blogspot.com • facebook.com/CalamburEditorial
isbn: 978-84-8359-494-0. dep. legal: V-1495
Diseño gráfico: Emilio Torné
Producción gráfica: Sofía Cabrera
Impreso en España - Printed in Spain

Desde el siglo XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad reúne reflexiones sobre la reescritura y la adaptación de textos literarios hispánicos del siglo XIX en distintas acepciones, todas ellas relacionadas con la traducción en su más amplio sentido y entendida como proceso cultural: intralingüística, interlingüística e intersemiótica, clasificación en cuyo interior han surgido denominaciones más específicas, como intermedial, intermodal, intramental e intercultural. Entre las resemiotizaciones del contenido que reestructuran el proceso comunicativo, sobresale la transtextualidad, definida por Gérard Genette como «todo lo que pone el texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos», concepto retomado de la intertextualidad de Julia Kristeva.

De acuerdo con lo reseñado, los estudios aquí reunidos se dividen en tres apartados: algunos surgen de la reescritura como intertextualidad, otros reflexionan sobre la traducción interlingüística y el último grupo se centra en la transmedialidad, también entendida como interdisciplinariedad.


ISBN 978-84-8359-494-0
9 788483 594940